

„Zu eig'nem Wort und eig'ner Weis' . . .“ Liszts Wagner-Transkriptionen

von Dorothea Redepenning, Hamburg

Am 16. Februar 1849, dem Geburtstag der Großherzogin Maria Pawlowna, erklang in Weimar erstmals Richard Wagners *Tannhäuser*; damit begann eine Reihe von zahlreichen spektakulären Erst- und Uraufführungen unter der Leitung des Weimarer Hofkapellmeisters Franz Liszt¹. Ein Jahr später findet in Weimar die Uraufführung des *Lohengrin* statt. Als Termin für diesen feierlichen Anlaß bestimmt Liszt Goethes Geburtstag, den 28. August, und er hält es für selbstverständlich, daß die Theatermitglieder deshalb ihre Sommerpause unterbrechen. Im Zusammenhang mit den beiden Aufführungen publiziert Liszt zwei umfangreiche Artikel², in denen er Wagners Bedeutung für die Musik der Gegenwart herausarbeitet. 1853 erscheinen eine *Tannhäuser*- und eine *Lohengrin*-Bearbeitung (*Einzug der Gäste auf der Wartburg* und *Elsas Brautzug zum Münster*)³, 1854 drei weitere *Lohengrin*-Transkriptionen (*Festspiel und Brautlied*, *Elsas Traum* und *Lohengrins Verweis an Elsa*), zwei *Tannhäuser*-Bearbeitungen liegen schon wenige Tage nach der Erstaufführung der Oper zur Publikation bereit. Am 26. Februar 1849 teilt Liszt Wagner mit: „Wissen Sie was mir eingefallen ist? Nichts mehr und nichts weniger als mir auf meine Art und für's Klavier die *Tannhäuser*-Ouvertüre und die ganze Scene: ‚O du mein holder Abendstern‘ des dritten Aktes anzueignen. Was erstere betrifft, so glaube ich, daß sich wenige Spieler vorfinden, welche deren technische Schwierigkeit bewältigen werden, aber die Scene des Abendsterns würde leicht Spielern zweiten Ranges zugänglich sein. Wenn es Ihnen nun paßt [. . .], so würde es mir sehr angenehm sein, diese Stücke bald veröffentlicht zu sehen. – Vielleicht, falls Sie nichts dagegen hätten, würde ich auch über sie für ein Album verfügen, welches von einem Frauenverein zum Besten der deutschen Flotte herausgegeben wird und für welches meine Mitwirkung seit zwei Monaten verlangt wird!! Vergebens habe ich geantwortet, daß ich vollständig auf dem Trockenen an Manuscripten und Gedanken sei, man giebt mich nicht frei, und hier kommt von Neuem der Brief einer schönen Dame, um mich noch schöner zu belangen.“⁴

Dieser Brief macht zwei Aspekte deutlich: Einerseits hat es den Pianisten Liszt gereizt, die *Tannhäuser*-Ouvertüre als geschlossenes, virtuosos Konzertstück – in diesem Sinne

¹ Vgl. dazu das Spielplanverzeichnis des Weimarer Hoftheaters unter Liszt in: Wolfram Huschke, *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar*, Weimar 1982, S. 199 f.

² Sie erschienen gemeinsam in französischer Fassung unter dem Titel *Lohengrin et Tannhäuser*, Leipzig 1851, in deutscher Übersetzung Köln 1852.

³ Alle Wagner-Transkriptionen in dem Band *Freie Bearbeitungen, Bd. 1* der Ausgabe: *Franz Liszts musikalische Werke*, hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung, Großherzog Carl Alexander Ausgabe, Leipzig 1907–1936, reprogr. ND, Farnborough 1966; bis auf die Übertragung der *Tannhäuser*-Ouvertüre und des *Pilgerchors aus Tannhäuser* auch in: *Liszt. Klavierwerke*, Band VII, hrsg. von Emil von Sauer, Frankfurt, London, New York o.J. In der erstgenannten Ausgabe ist die *Tannhäuser*-Ouvertüre fälschlich als „Konzertparaphrase“, die *Ballade* fälschlich als „Der fliegende Holländer“ bezeichnet, außerdem irrt der Herausgeber in der Vermutung, die *Ballade* sei 1849 oder 1850 publiziert worden.

⁴ *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, hrsg. von F. Hueffer, 2 Bde., Leipzig ²1900, (im folgenden abgekürzt als *Br. W.-L.*), Bd. 1, S. 14. Der Titel des Wolfram-Liedes wurde korrigiert nach der 3. Auflage (= Band IX der Ausgabe: *Richard Wagners Briefe*, hrsg. von Erich Kloss, Leipzig 1910).

bespricht er sie in seiner Broschüre – auf das Klavier zu übertragen und dabei die Grenzen des Instruments und auch die physischen Grenzen des Interpreten abzutasten⁵; die Transkription des *Abendsterns* andererseits ist für Liebhaber zum „Salon-Gebrauch“⁶ bestimmt, wie aus dem halb ironischen Hinweis auf eine schöne Dame hervorgeht.

In Wagners *Tannhäuser* hat Wolframs Lied an den Abendstern eine doppelte dramaturgische Funktion. Wolfram nimmt in dieser Naturbetrachtung Abschied von Elisabeth, zugleich stellt das Lied ein Moment der Ruhe und inneren Sammlung dar vor der Begegnung zwischen Tannhäuser und Wolfram. Diese Bedeutung des Liedes hat Liszt in seinem Aufsatz klar herausgestellt: „Dieses Lied für Bariton ist eine der melancholischsten Eingebungen der Liebe und bewirkt einen jener Ruhemomente, wo die gespannte Aufmerksamkeit – von der Handlung des Dramas selbst abgelenkt – sich vollkommen einer rein lyrischen Empfindung hingeben kann. Dieser Ruhepunkt war unbedingt notwendig vor der Schlußszene der Oper, die zu den erstaunlichsten Schöpfungen von Wagners Genie zählt.“⁷

In seiner Übertragung des *Abendsterns* dagegen greift Liszt Wolframs Lied ganz gezielt aus dem Zusammenhang der Oper heraus und verwandelt es mit den zusätzlichen Bezeichnungen „Rezitativ“ und „Romanze“ in ein hübsches, unkompliziertes Klavierstück – ein Genre, das das Publikum kennt. Es muß Liszt klar gewesen sein, daß er Wolframs Lied durch das Herauslösen aus dem Kontext und durch die Untertitel in seiner Aussage und Bedeutung verkürzt. Dies ist der Preis, den Liszt für die Popularisierung von Wagners Opern zu zahlen bereit ist.

Ein Vergleich zwischen Wolframs Lied und Liszts Transkription macht darüber hinaus deutlich, daß Liszt verändernd in die Vorlage eingreift. Durch die ungleichmäßige Verteilung der Arpeggien im Metrum wirkt der Beginn der Szene bei Liszt – deutlicher als bei Wagner – wie eine selbstvergessene Improvisation.

Solche kleinen Veränderungen, mit denen Liszt die Intention eines anderen Komponisten sanft unterstreicht, sind geradezu charakteristisch für seine Bearbeitungen fremder Werke. Hans von Bülow hat darauf hingewiesen, daß dieses Verfahren im allgemeinen auch den Zweck hat, „den Tonsetzern praktische Winke zu geben, ‚wie man es besser machen kann‘ und ihnen dies recht anschaulich an demselben Beispiele, an von ihnen erfundenen musikalischen Gedanken zu zeigen“⁸.

⁵ Hans von Bülow berichtet seiner Mutter am 21. Juni 1849: Liszts Klavierfassung der *Tannhäuser*-Ouvertüre „sieht auch auf dem Papier gar nicht so grausenregend aus, doch strengte ihn [Liszt] die Ausführung so an, daß er einmal, ziemlich am Ende, einen Augenblick innezuhalten genöthigt war und sie überhaupt selten spielt, weil es ihn zu sehr angreift“ (Hans von Bülow, *Briefe*, Bd. 1, hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1895, S. 179). – Pianistisch ähnlich anspruchsvoll ist die *Tristan*-Transkription *Isoldens Liebestod* (vgl. dazu: David Wilde, *Operatic Transcriptions*, in: *Franz Liszt. The Man and his Music*, hrsg. von Alan Walker, London 1976, S. 168–201, hier S. 195 ff.).

⁶ Liszts Formulierung, *Br. W.-L.*, Bd. 1, S. 221.

⁷ Übersetzt nach der französischen Ausgabe Leipzig 1851. Den Hinweis, daß die beiden vorliegenden deutschen Ausgaben (Köln 1852 und Lina Ramann, *Franz Liszt's gesammelte Schriften*, Bd. 3,2, Leipzig 1881) anzuzweifeln sind, verdanke ich Herrn Rainer Kleinertz. – Auf die grundsätzliche Problematik der Ramannschen Ausgabe der Schriften Liszts hat Detlef Altenburg aufmerksam gemacht (*Liszt-Studien*, Bd. 1, *Kongreßbericht Eisenstadt 1975*, Graz 1977, S. 23, Anm. 3).

⁸ Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1896, S. 45.

Beispiel 1

O du mein holder Abendstern, T. 11–15, aus: Franz Liszt, *Klavierwerke*, Bd. 7, *Opern-Phantasien*, hrsg. von Emil von Sauer, C. F. Peters, Frankfurt; mit freundlicher Genehmigung.

Rezitativ *una corda* *mf* *pesante quasi arpa*

cantando Wie To - des - ah - nung Dämm - rungdeckt die Lan - de,

Parallelstelle im *Tannhäuser*, 3. Akt, 2. Szene (Klavierauszug von Joseph Rubinstein), B. Schott's Söhne, Mainz; mit freundlicher Genehmigung.

Moderato. (♩ = 40.)
WOLFRAM.

Wie To - des - ahnung Dämmrungdeckt die Lan-de.

Auch die *Lohengrin*-Transkriptionen sind offenkundig unter dem Aspekt entstanden, diese Oper bekannt zu machen. Liszt wählt nicht die Szenen aus, die Wagner als einen kühnen Neuerer zu erkennen geben, sondern jene, die in Gestalt gut gearbeiteter Klavierstücke dem Geschmack des Publikums entgegen kommen. *Elsas Brautzug zum Münster* oder *Festspiel und Brautlied* etwa sind Bearbeitungen prächtiger Ensembleszenen⁹

⁹ Zur Beziehung zwischen Szenengestalt und Bearbeitungsverfahren vgl. Diether Presser, *Die Opernbearbeitung des 19. Jahrhunderts*, in: *AfMw* 12 (1955), S. 228–238, hier S. 233f.

– Szenen freilich, in denen Wagner „sich gleichsam von dem Pfade zum ‚Tristan‘ und den ‚Nibelungen‘ wieder entfernt“¹⁰.

Wagner hat auf diese Übertragungen eher zwiespältig reagiert. Während er über die Transkription der *Tannhäuser*-Ouvertüre hoch erfreut ist und ihn die Lektüre von Liszts Broschüren zu begeisterten Lobeshymnen hinreißt¹¹, empfiehlt er dem Freund, mit dem *Abendstern* „doch ja ganz nach seinem Belieben“¹² zu verfahren. Liszts Anfrage, wie man die Bearbeitungen des *Tannhäuser*-Marsches und des Brautzeuges aus *Lohengrin* nennen solle¹³, ignoriert Wagner zunächst – ihm ist zu diesem Zeitpunkt nur die bevorstehende Erstaufführung des *Fliegenden Holländers* in Weimar¹⁴ interessant. Erst als Liszt wegen der Titel für die Transkriptionen noch einmal nachfragt¹⁵, bequemt Wagner sich zu einer Antwort, die sein Desinteresse an diesen Bearbeitungen verrät: „Mir fällt durchaus nichts anderes ein als: zwei Stücke aus T.[annhäuser] und L.[ohengrin]. 1. ‚Einzug der Gäste auf der Wartburg‘. 2. ‚Elsas Brautgang zum Münster‘.“ Auch die Dankesworte, die Wagner folgen läßt, können seine Geringschätzung der Transkriptionen kaum verbergen. „Auf Deine Einrichtung der Stücke für’s Piano nach Deiner immer so eigenthümlichen Art, freue ich mich sehr, und vor allem fühle ich mich dadurch höchst angenehm geschmeichelt.“¹⁶

Bedenkt man Wagners „Qualitätspurismus“¹⁷, der später die Idee zum Bayreuther Festspielhaus reifen ließ, so kann man davon ausgehen, daß ihm Liszts Transkriptionen zutiefst suspekt waren. Liszt aber sorgt, als er die epochale Bedeutung von Wagners Werken erkannt hat, auf seine Weise für deren Verbreitung: durch vorbildliche Aufführungen am Weimarer Hoftheater, durch einführende Artikel, die sich an das musikalisch gebildete Publikum wenden, und – entgegen der Kunstanschauung seines Freundes – durch Transkriptionen, wohl wissend, daß er mit der Pflege dieser Gattung (Opernparaphrasen waren Sache der Virtuosen, nicht der Komponisten) „die wohlfeile Kunst“¹⁸ nicht nur nobilitiert, sondern ihr auch die große Kunst in Gestalt sorgfältig gearbeiteter Salonmusik einen Schritt entgebringt.

*

Im Zusammenhang mit einer Neuauflage des *Einzug der Gäste auf der Wartburg* heißt es in einem Brief Liszts vom 23. November 1876 an Breitkopf & Härtel: „Nebenbei bemerkt waren meine Wagner-Transcriptionen keineswegs Sache der Speculation für mich. Erschienen Anfangs der 50er Jahre, wo allein das Weimarer Theater die Ehre hatte, ‚Tannhäuser‘, ‚Lohengrin‘ und den ‚fliegenden Holländer‘ aufzuführen, dienten solche Transcriptionen nur als bescheidene Propaganda am dürftigen Clavier für den hehren Genius Wagner’s, dessen strahlender Ruhm jetzt und hinfort dem Stolze Deutschlands angehört.“¹⁹ Ein

¹⁰ August Stradal, *Wagner und Liszt*, in: *NMZ* 36 (1913), S. 307–314, hier S. 310.

¹¹ *Br. W.-L.*, Bd. 1, S. 20 und S. 106.

¹² *Br. W.-L.*, Bd. 1, S. 17.

¹³ *Br. W.-L.*, Bd. 1, S. 207.

¹⁴ Sie fand am 16. Februar 1853 statt.

¹⁵ *Br. W.-L.*, Bd. 1, S. 221.

¹⁶ *Br. W.-L.*, Bd. 1, S. 225.

¹⁷ Formulierung von Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner – die Revolution als Oper*, München 1973, S. 11.

¹⁸ Liszts Formulierung, in dem Artikel: *Zwischenaktsmusik*, in: *Berliner Musik-Zeitung Echo*, 1855, S. 388.

¹⁹ *Franz Liszts Briefe*, gesammelt und hrsg. von La Mara (Marie Lipsius), 8 Bde., Leipzig 1893–1905 (im folgenden abgekürzt als *Br.*), Bd. 2, S. 247.

nobles Bekenntnis zu großen Werken und zu einer ungleichen Freundschaft gewiß, doch es enthält eine kleine, bedeutsame Ungenauigkeit. Während Liszts Kapellmeistertätigkeit in Weimar (1848–1858) entstanden zwar *Tannhäuser*- und *Lohengrin*-Bearbeitungen, aber keine *Holländer*-Transkriptionen. Die Übertragung des *Spinnerliedes* teilt Liszt Wagner am 2. Dezember 1860 „als Lapalie“²⁰ mit, die der *Ballade aus dem Fliegenden Holländer* publiziert Liszt erst 1873. Ein Jahr zuvor war in Bayreuth der Grundstein für das Festspielhaus gelegt worden – ein Projekt, für das Liszt einst den Weimarer Großherzog Carl Alexander zu gewinnen hoffte²¹; Wagner hatte inzwischen in Ludwig II. von Bayern einen zahlungskräftigen und -willigen Mäzen gefunden, und der *Fliegende Holländer* war eine vielleicht noch nicht etablierte, für Wagner selbst aber schon lange uninteressant gewordene Oper²², die einer „bescheidenen Propaganda“ nicht mehr bedurfte.

Dennoch hat Liszt zu sämtlichen Bühnenwerken Wagners Transkriptionen verfaßt; sogar zu *Rienzi* erschien 1861 noch ein *Phantasiestück*. Freilich sagt dieser Titel nicht nur über Liszts Verfahren, aus verschiedenen Szenen der Oper zu schöpfen, etwas aus, sondern auch über Wagners erstes gültiges Bühnenwerk selbst: *Rienzi* gehört stilistisch zu den geschichtlich überholten Opern im Geschmack Spontinis oder Meyerbeers, über die man ‚Illustrations‘, ‚Réminiscences‘, Paraphrasen oder Phantasien schreiben kann.

Ein Bedürfnis nach Vollständigkeit war sicherlich nicht ausschlaggebend für Liszts Wagner-Transkriptionen, auch ist nicht anzunehmen, daß Liszt glaubte, Wagner und seinen Werken nach 1861²³ noch einen Freundschaftsdienst erweisen zu müssen. Bei einer Betrachtung aller Wagner-Übertragungen Liszts fällt vielmehr auf, daß das Bearbeitungsverfahren in den späteren Transkriptionen zunehmend zum kompositorischen Akt gerät. Diese Klavierstücke nehmen in der Art von Kommentaren zu den jeweiligen Opern Stellung und machen semantische Aspekte deutlich, die in den Vorlagen nicht enthalten sind.

Die formalen Entsprechungen zwischen Wagners *Ballade* im *Fliegenden Holländer* und Liszts Übertragung sind rasch dargelegt. Wagners *Ballade* (2. Akt, 4. Szene) gliedert sich in ein Vorspiel, zwei musikalisch identische Strophen und eine dritte Strophe, deren beide Schlußverse zu einer großen Steigerungspartie erweitert sind. Liszt übernimmt daraus einen Teil des Vorspiels und zwei Strophen. Seine Introduction beginnt nicht wie bei Wagner mit dem Motiv des Holländers, sondern mit der Figur, die am Ende der ersten Szene des ersten Aktes (T. 285 ff.)²⁴ erklingt, wenn der Holländer an Land geht. Wagners erste Strophe

²⁰ Br. W.-L., Bd. 2, S. 286.

²¹ Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Großherzog von Sachsen, hrsg. von La Mara, Leipzig 1909, S. 51 f.

²² Schon in einem Brief vom 3. Juni 1854 an die Fürstin Sayn-Wittgenstein nennt Wagner den *Fliegenden Holländer* einen „überwundenen Standpunkt“ (*Richard Wagners Briefe*, ausgewählt und erläutert von Wilhelm Altmann, 2 Bde., Leipzig 1925, Bd. 1, S. 332).

²³ Der edierte Briefwechsel zwischen Liszt und Wagner bricht im Sommer 1861 ab; er wird erst mit einem kurzen Gruß Wagners (vom 18. Mai 1872) wieder aufgenommen (die späten Briefe sind nur in der 3. Auflage erschienen). Diese Lücke von elf Jahren legt die Vermutung nahe, daß zwischen den beiden Freunden, nicht zuletzt auch wegen Cosima von Bülow's Beziehung zu Wagner, ganz erhebliche Differenzen entstanden waren.

²⁴ Die Taktangaben folgen, soweit es möglich ist, der Ausgabe: *Richard Wagner. Sämtliche Werke*, hrsg. in Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, von Carl Dahlhaus u. Egon Voss, Mainz 1970 ff.

(„Traft ihr das Schiff“) wird von Tremoli begleitet, Liszt dagegen verwendet akkordischen Satz. Er erreicht damit zweierlei: im Hinblick auf klangliche Ökonomie einen relativ schlichten Beginn seines Klavierstücks und einen weiteren Hinweis auf den Beginn der Oper; denn in Wagners *Ballade* erscheint eine akkordische Begleitung der Melodie in der dritten Strophe bei der Textstelle „Er freite alle sieben Jahr“ – „Die Frist ist um, und abermals verstrichen sind sieben Jahr“ aber lauten die ersten Worte des Holländers, die seine Landung begründen und den dramatischen Konflikt der Oper einleiten. Außerdem ergänzt Liszt in T. 31–36 und T. 77–82 das Holländer-Motiv in Tritonus-Intervallen. Auch dies ist als Hinweis auf den Beginn der Oper (1. Akt, 2. Szene T. 83 ff.) zu verstehen.

Liszts zweiter Formteil (T. 69–113) knüpft zunächst mit der chromatischen Sechzehntel-Figuration im Baß sinnfällig an Wagners zweite Strophe („Bei bösem Wind und Sturmese-wut“) an; die „Allegro molto appassionato“ überschriebenen Takte (102–109) entsprechen jedoch mit dem „Allegro con fuoco“ bezeichneten Schluß der dritten Strophe („Ich sei’s,

Beispiel 2

Ballade aus dem Fliegenden Holländer, T. 106–118, Liszt, *Klavierwerke*, Bd. 7, C. F. Peters; mit freundlicher Genehmigung.

The image shows a musical score for Liszt's transcription of Wagner's "Ballade aus dem Fliegenden Holländer", measures 106–118. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three systems of piano and vocal staves. The piano part features a prominent chromatic sixteenth-note bass line. The vocal part has a melodic line with various ornaments and dynamics. Performance markings include "crescendo", "fff un poco stringendo", "ff sempre", "strepitoso", "un poco accel.", and "marcatissimo". There are also asterisks and circled "8" symbols below the piano staff.

Parallelstellen im *Fliegenden Holländer* (Klavierauszug von Karl Klindworth), *Ballade*, 2. Akt, 4. Szene, T. 449–452.

Mög' Got - tes En - gelmich dir zei - gen! Durch mich sollst du das

ad lib.

più f

colla parte

P. + P. + P. + P. + P. + P. +

3. Akt, 8. Szene, T. 385–389

bis zum Tod!

f

ff

P. + P.

Ballade, T. 453–456, B. Schott's Söhne; mit freundlicher Genehmigung.

a tempo

Heil er

f

a tempo

P. +

die dich durch ihre Treu erlöse“). Der Überleitungsteil (T. 110–113) stammt nicht aus der *Ballade*, diese Figur erscheint bei Wagner erst im Finale des dritten Aktes.

Auch der Schlußteil in Liszts Übertragung (T. 114–149) verknüpft Elemente aus Wagners *Ballade* und dem Schluß der Oper. T. 114–116 entsprechen T. 445–452 der *Ballade*, die chromatisch aufsteigenden Bässe in T. 117–119 jedoch stammen aus dem dritten Akt, 8. Szene (T. 400 ff.).

Das Erlösungs-Motiv erscheint in Wagners *Ballade* zweimal in *B*-dur, bei Liszt dagegen erklingt es dreimal in einer Sequenz auf den Stufen *B*-dur – *Des*-dur – *E*-dur. Mit dieser

Harmonisierung, der Verwandlung eines verminderten Dreiklangs bzw. eines Tritonus in eine Progression aus Durdreiklängen, stellt Liszt einen strukturellen Bezug zum Holländer-Motiv her, das in seiner *Ballade* in Tritonus-Intervallen und mit verminderten Septakkorden harmonisiert erscheint. Eine solche Umwandlung von dissonanten Akkorden in eine Sequenz aus Durdreiklängen – bei Wagner keineswegs vorgegeben – ist ein für Liszt charakteristisches Verfahren, das grundsätzlich die Bedeutung einer Überhöhung und Verklärung hat²⁵.

Unabhängig von der Vorlage betrachtet, ist Liszts Transkription ein schlüssiges, nach dem Muster ‚Lamento – Trionfo‘ angelegtes Klavierstück, das sich gliedert in eine Introduction (T. 1–22), einen Hauptteil (T. 23–68) mit einer variierten Wiederholung (T. 69–113) und eine Apotheose mit Coda (T. 114–149). Bezogen auf die Vorlage stellt es eine Erweiterung der *Ballade* um den Inhalt der gesamten Oper dar. Diese Übertragung ist gleichsam eine imaginäre Inszenierung des *Fliegenden Holländers*, gestaltet nach Liszts Kompositionstechnik auf der Basis von Wagners Motiven. Damit verdeutlicht Liszt zugleich die Charakteristik, die Wagner der *Ballade* in seiner *Mitteilung an meine Freunde* gegeben hat: „In diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Drama’s, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine ‚dramatische Ballade‘ zu nennen.“²⁶ Mit Distanz betrachtet könnte Liszts Übertragung freilich auch besagen, daß sich der poetische Gehalt dieser abendfüllenden Oper durchaus in einer Klavierballade von 149 Takten darstellen ließe.

*

Als Basis für seine 1871 publizierte *Meistersinger*-Transkription *Am stillen Herd* hat Liszt nicht Walther von Stolzing’s Preislied aus dem dritten Akt gewählt – diese Art der Liebeslyrik mag ihm zu konventionell erschienen sein –, sondern jenes Lied aus der dritten Szene des ersten Aktes, mit dem Walther sich den Meistersingern als ein Künstler vorstellt, der nicht nach den starren Regeln der Zunft gelernt hat. Seine Lehrmeister waren vielmehr frei gewählte Vorbilder wie Walther von der Vogelweide oder die Natur selbst; und „Walther’s stolzes Bekenntnis zur ‚eigenen Weis‘ gibt Liszt, der das Werk seines Freundes Wagner bearbeitet, gleichsam Motto und Rechtfertigung für sein Tun“.²⁷

Eine tabellarische Gegenüberstellung zwischen Wagners schlichter Barform und Liszts Übertragung mag verdeutlichen, wie Liszt sich zunehmend von der Vorlage löst:

	Wagner	Liszt	Abweichungen
	1. Akt, 3. Szene T. 1479–1582		
Einleitung:	T. 1479–1483 (5)	T. 1–7	
1. Stollen:	T. 1484–1500 (17)	T. 8–25 (18)	
Zwischenspiel:	T. 1501–1509 (9)	T. 26–38 (13)	7 Takte stimmen überein, dann Sequenz und Modulation von <i>D-dur</i> nach <i>H-dur</i>

²⁵ Vgl. z. B. den Schluß des dritten, *Mephistopheles* überschriebenen Satzes der *Faust-Symphonie*.

²⁶ Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, Leipzig 1888, S. 323.

²⁷ Wolfgang Dömling, *Franz Liszt und seine Zeit*, Laaber 1985, S. 168f.

	Wagner	Liszt	Abweichungen
2. Stollen:	T. 1510–1526 (17)	T. 39–60 (22)	beginnend in <i>H</i> -dur, Sechzehntel-Figuration, Erweiterung um 7taktige Kadenz, dann Zwei- unddreißigstel-Figuration
Zwischenspiel:	T. 1527–1556 (30)	T. 61–78 (18)	vereinheitlichte Motivik, Zweiunddreißigstel-Figuration, Tremoli, Kadenz
Abgesang, Vers 1–7:	T. 1557–1569 (12)	T. 79–109 (31)	die ersten 12 Takte stimmen überein, ergänzt sind eine Kadenz und eine Strophe von 16 Takten in <i>Des</i> -dur
Vers 8–14:	T. 1570–1582 (13)	T. 110–127 (18)	nur die beiden ersten Takte stimmen überein, dann große Steigerungspartie und Rückmodulation nach <i>D</i> -dur
		T. 128–158 (31)	Reprise und Coda, gestaltet aus dem Material T. 8–21 und T. 110 ff.

Wagners Zwischenspiele enthalten Kommentare der Meistersinger, hier hat Liszt sich auf die Motive der Orchesterbegleitung beschränkt und gekürzt²⁸; seine Erweiterungen setzen an den jeweils für ihn bedeutungsvollen Textstellen ein: In der ersten Strophe handelt es sich lediglich um kleine Dehnungen (bei den Worten „erwacht“ und „lesen“ in T. 17 und T. 21), das Stichwort „erklingen“ in der zweiten Strophe gibt Anlaß zu einer 7 Takte langen, mit „brillante“ bezeichneten Kadenz. Sie mündet in eine Zweiunddreißigstel-Figuration, die sinnfällig den Text „im Wald dort auf der Vogelweid“ nachzeichnet und eine deutliche Nähe zur ersten der beiden *Légendes*, *St. François d'Assise. La prédication aux oiseaux*, aufweist. Zu den Worten „mir sinnend gab zu lauschen“ ergänzt Liszt eine im „Pianissimo tranquillo“ verhaltene Strophe in *Des*-dur. Die abschließenden acht Takte in Wagners Abgesang beginnen mit einer Sequenz, die Liszt zu einer großen Steigerungspartie in seine Reprise ausbaut. Damit gibt er den regelmäßigen periodischen Bau der Vorlage auf und unterstreicht zugleich die Aussage des Textes „zu eig'nem Wort und eig'ner Weis will einig es mir fließen“.

Mit dieser Transkription beschwört Liszt noch einmal den glanzvollen Stil seiner großen Klavierwerke der 1840er und frühen 1850er Jahre herauf, einen Stil, von dem er sich eigentlich schon vor langer Zeit losgesagt hatte. Und sein Verfahren der Bearbeitung, zu dem ihm der Text von Walthers Lied Anlaß gibt, macht deutlich, was seine frühe Klaviermusik war und was ihm daran über Jahrzehnte hinaus wichtig geblieben ist: die Rezeption von Poesie, die Gestalt annimmt in poetischen Kunstwerken. Dabei kann die Anregung – wie es in Walthers Lied formuliert ist – ausgehen von direkten oder literarisch vermittelten Naturerlebnissen (*Années de pèlerinage. Première année: Suisse*), von Werken der bildenden Kunst (*Sposalizio* oder *Il Penseroso* in *Années de pèlerinage. Deuxième année: Italie*), von Literatur, Religion oder Musik (der Zyklus *Harmonies poétiques et religieuses*). Auf die rhetorische Frage von Peter Raabe, welchen Sinn es haben könne, „in

²⁸ Zu dem Verfahren, Nebenfiguren wegzulassen, vgl. Diether Presser, *Die Opernbearbeitung*, S. 234.

Beispiel 3

Die Meistersinger von Nürnberg, 1. Akt, 3. Szene, T. 1574–1577 (Klavierauszug von Karl Klindworth), B. Schott's Söhne; mit freundlicher Genehmigung.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, marked 'a tempo'. The lyrics are: 'zu eig' nem Wort und eig' ner Weis' will ei nig mir es flies sen, als'. The piano accompaniment is in G major and 3/4 time, marked 'a tempo' and 'p' (piano). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings 'p' and 'cresc.' (crescendo) in the piano part. The score is written on two staves.

Am stillen Herd aus den *Meistersingern von Nürnberg*, T. 110–113, Liszt, *Klavierwerke*, Bd. 7, C. F. Peters; mit freundlicher Genehmigung.

The image shows a musical score for a piano piece. The score is in G major and 3/4 time, marked 'a tempo' and 'dolce'. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings 'p' and 'sempre legato' in the piano part. The score is written on two staves.

einem glänzenden Klavierstück den ‚allgemeinen Charakter‘ einer Oper darzustellen oder auch nur anzudeuten²⁹, ließe sich antworten: keinen grundsätzlich anderen, als etwa Klavierstücke mit Titeln wie *Ave Maria*, *Pater noster* oder *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (nach Lamartines gleichnamigem Gedicht) zu schreiben, Schubert-Lieder in poetische Klavierstücke zu verwandeln, auch – wie Victor Hugo es tat – ein Gedicht *Après*

²⁹ Peter Raabe; *Franz Liszt. Liszts Leben. Liszts Schaffen*, 2 Bde., Tutzing ²1968, Bd. 2, S. 31.

une lecture du Dante zu nennen oder sogar den allgemeinen Charakter eines literarischen Meisterwerks in *Einer Faust-Symphonie* oder *Einer Symphonie zu Dantes Divina Commedia* wiederzugeben. Die Rezeption und die Produktion von Kunst stellen in Liszts Schaffen zwei Aspekte derselben Sache dar. Und unter dieser Voraussetzung erscheint die Transkription – das Weiterkomponieren an abgeschlossenen Werken – nicht als ‚unoriginelle‘ und deshalb minderwertige Gattung, sondern als eine von mehreren Möglichkeiten, wie Kunst aus Kunst entsteht.

*

Liszts *Parsifal*-Transkription, *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral*, entstand wenige Wochen³⁰ nach der Uraufführung des Werkes am 26. Juli 1882 in Bayreuth, der Liszt beigewohnt hat. Der Übertragung liegt die große Schlußszene des ersten Aktes zugrunde, beginnend mit dem Auftritt der Gralsritter (T. 1153 ff.). Liszt greift nur wenige Motive aus der Vorlage heraus³¹ und verarbeitet sie zu einem für seinen Spätstil charakteristischen Klavierwerk. Es gliedert sich in eine ausgedehnte Einleitung in tiefster Lage mit anschließendem Zitat des Tor-Motivs (T. 1–68), einen mit „solennemente“ bezeichneten Hauptteil, der der Gral-Motivik gewidmet ist (T. 69–117), und einen zart verhaltenen Epilog (T. 118–159). Gleich zu Beginn löst sich die Übertragung von ihrer Vorlage: Aus dem Glockenmotiv, das bei Wagner den Rahmen für die feierliche Szene bildet und als Marschthema alsbald einen größeren formalen und harmonischen Zusammenhang stiftet, gestaltet Liszt ein monotonen, über 58 Takte beibehaltenes Ostinato. An die Stelle kadenzhafter Fortschreitungen tritt die chromatische Alteration einzelner Töne, durch die das Ostinato von der Folge *h-fis-gis-dis* zu *c-g-a-e* gleichsam aufwärtsgestimmt wird. Im Hauptteil unterbinden blockartige Sequenzierungen des Gral-Motivs einen funktionsharmonischen Zusammenhang. Auch eine motivische und formale Entwicklung findet nicht statt. Vielmehr kommt in Liszts Komposition durch unvermittelte Kontraste in der Wahl der Register und in der Dynamik und durch den konsequenten Verzicht auf Überleitungen kein im herkömmlichen Sinne organischer Formablauf zustande. Durch solche Verfahrensweisen wirkt zumal das Gral-Motiv wie gewaltsam heraufbeschworen.

Aufgrund ihrer Risse und Brüche hat Gerhard Winkler diese Transkription als eine Kritik Liszts an Wagners *Parsifal* gedeutet, es sei dies eine „Parsifal-Satire“³². Tatsächlich läßt sich anhand von Liszts Korrespondenz zeigen, daß seine Begeisterung für Wagners Werk durch ein Moment der Distanzierung gedämpft ist, obwohl kein offenes kritisches Wort überliefert ist. Am Tage nach der Uraufführung richtet Liszt an Hans von Wolzogen ein kurzes, formell abgefaßtes Billett: „Bei und nach der gestrigen Darstellung des ‚Parsifal‘ war der allgemeine Eindruck, daß sich über dieses Wunderwerk nichts sagen läßt.“ Dann folgt ein elegant formuliertes, aber nichtssagendes Bonmot für die Nachwelt – „sein weihevoller

³⁰ Am 16. September 1882 teilt Liszt Otto Lessmann mit: „Ein kurzes *Parsifal*-Stück: *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral* gelangt heute zu Schott nach Mainz“ (*Br.*, Bd. 2, S. 332).

³¹ Die exakten Übereinstimmungen sind äußerst gering: T. 26–33 und T. 44–50 der Einleitung stammen aus T. 1168–1183 (Orchesterbegleitung zum Chor der Gralsritter), das Tor-Motiv T. 59–63 entspricht dem Englisch-Horn-Solo T. 1635–1640, seine Wiederholung in T. 64–68 stimmt mit dem Einsatz des Knabenchores nach der Klage des Amfortas (T. 1405–1408) überein, und T. 134–141 des Nachspiels sind dem Schluß des ersten Aktes (T. 1655–1662) entnommen.

³² Gerhard J. Winkler, *Liszt und Wagner. Notizen zu einer problematischen Beziehung*, in: *ÖMZ* 41 (1986), S. 83–89, hier S. 89.

Pendel schlägt vom Erhabenen zu dem Erhabensten³³ –, das auch schon zitiert wird, wie Liszt der Fürstin Sayn-Wittgenstein in seinem Bericht über die Uraufführung mitteilt. Über den *Parsifal* heißt es: „Mon point de vue reste fixe – l’admiration absolue, excessive, si l’on veut! *Le Parsifal* est plus qu’un chef-d’œuvre – c’est une révélation dans le drame musical! On a dit justement qu’après le cantique des cantiques de l’amour terrestre, de *Tristan et Iseult*, Wagner a glorieusement tracé dans *Parsifal* le suprême cantique de l’amour divin, selon l’étroite possibilité du théâtre.“³⁴ Liszts Begeisterung ist gewiß ehrlich gemeint, doch sie klingt seltsam unbestimmt, versteckt sich fast hinter der Formulierung „on a dit“. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß Liszt in den 1850er Jahren den Begriff ‚Zukunftsmusik‘ für Wagners und seine Kompositionen in Anspruch nahm, so stimmt es bedenklich, daß er den *Parsifal* immer wieder als das größte Kunstwerk des ausgehenden 19. Jahrhunderts, d. h. der Gegenwart bezeichnet: „C’est l’œuvre miracle de ce siècle!“³⁵ – „Die Kunst unseres Jahrhunderts findet ihre Erbauung und Glorie daran“³⁶. – Auch im Motto der kleinen Gedenkkomposition *Am Grabe Richard Wagners* – ihr liegt das Hauptthema des *Parsifal* zugrunde, das Wagner dem Vorspiel zu Liszts *Glocken des Straßburger Münsters* entlehnt hat³⁷ – klingt diese merkwürdige Akzentuierung noch einmal an: „Er hat das Große und Hehre der Kunst der Jetztzeit vollbracht“³⁸.

Dennoch sollte man Liszts *Feierlichen Marsch* nicht als eine Satire bezeichnen. Wenn diese späte Bearbeitung satirisch gemeint wäre, so müßte man einen großen Teil von Liszts Alterswerk ebenfalls in diesem Sinne auffassen; denn ein Vorbild für das Verfahren, einen herkömmlichen formalen Zusammenhang durch schroffe Kontraste, durch den Verzicht auf Überleitungen oder durch unstimmgige Proportionen aufzuheben, zeigt sich etwa in der späten Umarbeitung des *Zweiten Liebestraums* zu einem *Kleinen Klavierstück* (1865), in den *Valses oubliées* (1881–1884) oder in der *Romance oubliée*, die 1880 aus einem älteren Klavierstück Liszts mit dem Titel *Romance* entstand. Daß Liszt in seiner *Parsifal*-Transkription mit der Vorlage nicht anders verfährt als in den späten Bearbeitungen eigener, meist in den 1840er Jahren entstandener Werke, mag besagen, daß er die Musik des *Parsifal* zumindest teilweise für historisch überholt gehalten hat. Es ist sogar möglich, daß Liszt das Nachdenken über *Parsifal* zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichtlichkeit seiner eigenen Musik angeregt hat; denn direkt nach dieser Transkription entstehen die späten Bearbeitungen der Klavierstücke *Sposalizio* und *Nonnenwerth*, zwei *Trauer Gondeln*, die beiden Gedenkkompositionen auf Richard Wagner – Werke, die eben diesen Aspekt thematisieren³⁹.

³³ *Br.*, Bd. 2, S. 329.

³⁴ *Br.*, Bd. 7, S. 351.

³⁵ *Ebda.*

³⁶ *Br.*, Bd. 2, S. 363.

³⁷ Nach August Göllerich hat Wagner selbst Liszt auf diese Übereinstimmung aufmerksam gemacht (*Franz Liszt*, Berlin 1908, S. 22f.).

³⁸ In: Franz Liszt, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von Zoltán Gárdonyi, István Szélenyi, Imre Sulyok und Imre Mezö, Kassel, Basel, London und Budapest 1970 ff., Serie 1, Bd. 12.

³⁹ Vgl. dazu Dorothea Redepenning, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, Hamburg 1984, (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 27), S. 173 ff.

Die Rechtfertigung für seinen Umgang mit *Parsifal* erhält Liszt durch die Tatsache, daß wichtige Motive dieses ‚Wunderwerkes‘ seinen eigenen Kompositionen entlehnt sind. Nicht nur das Anfangsthema des *Parsifal*, das in der Transkription gar nicht auftaucht, stammt von Liszt; das Glockenmotiv ist ein Gemeinplatz in seinen späten religiösen Werken⁴⁰ – es erscheint auch, und zwar mit den gleichen Tönen wie bei Wagner, im Chorfinale der *Faust-Symphonie*. Das Tor-Motiv stammt zwar von Wagner, doch finden sich kurze choralhafte Phrasen dieses Charakters seit den 1860er Jahren in Liszts Klavierwerken. Um das Gral-Motiv, das bei Liszt wie ein Geräusch in den tiefsten Lagen des Klaviers verhallt, hat in zahlreichen seiner Kompositionen eine zentrale Rolle gespielt⁴¹. Unter diesem Aspekt erscheint die *Parsifal*-Transkription auch als ein resignierter Rückblick Liszts auf sein eigenes Schaffen.

Liszt- und Wagner-Briefe an Mosonyi in Kodály's wissenschaftlicher Bearbeitung

von Ferenc Bónis, Budapest

Die vorliegende Publikation erschließt der Forschung eine doppelte historische Quelle: je zwei Briefe von Franz Liszt und Richard Wagner an den bedeutenden Meister der ungarischen Nationalromantik, Mihály Mosonyi, ferner einen in deutscher Sprache verfaßten Aufsatz von Zoltán Kodály, in dem er die vier Briefe Ende 1920 oder Anfang 1921 zur Veröffentlichung vorbereitet hatte. Kodály's Aufsatz, unter gemischten Skizzen und Fragmenten seines Nachlasses verborgen, blieb bis heute unveröffentlicht; Herr Dr. Lajos Vargyas war so freundlich, den Verfasser dieser Zeilen, Herausgeber der kritischen Gesamtausgabe der Schriften Kodály's, auf das Manuskript aufmerksam zu machen. Ihm sei für die kollegiale Hilfe, Frau Sarolta Kodály für die Zustimmung zu dieser Veröffentlichung an dieser Stelle gedankt.

Kodály's Aufsatz ist in mehrfacher Hinsicht bedeutend. Neben seinen Studien *Árgirus nótája* (*Das Árgirus-Lied*, 1920) und *Erkel és a népzene* (*Erkel und die Volksmusik*, 1921) ist es eine der frühesten Äußerungen seines wissenschaftlichen Interesses für die historische Schicht der ungarischen Musiktradition. Bedeutend ist es ferner als ein vielsagenendes Beispiel für Kodály's hohe philologische Ansprüche. Nicht nur der geistige Horizont der vier Briefe wird hier aufgrund überwältigender Kenntnis der bis 1920 erschienenen einschlägigen Literatur gezeichnet, auch seine sich im Lesen und Übertragen verschiedener Schreibeigentümlichkeiten offenbarende minuziöse Arbeit entspricht heutigen Anforderun-

⁴⁰ Göllerichs Behauptung, Wagner habe dieses Motiv Liszts Chorwerk *In domum Domini ibimus* entnommen (*Franz Liszt*, S. 23), hat Arthur W. Marget widerlegt (*Liszt and Parsifal*, in: *MR* 14, [1953], S. 107–124, hier S. 111).

⁴¹ Z. B. in der *Graner Messe*, der *Dante-Symphonie*, der Symphonischen Dichtung *Hunnenschlacht*, der *Legende von der heiligen Elisabeth*, in *Les Morts* und in *Via crucis*; vgl. dazu auch Arthur W. Marget, *Liszt and Parsifal*, S. 112.

gen der Wissenschaft. Die Wirkung seiner ernsthaften Universitätsstudien – wo seine Fächer sowohl ungarische als auch deutsche Sprache und Literatur waren – zeigt sich selbst in den kleineren Arbeiten Kodálys, vor allem in der Erkenntnis, daß auch das winzigste Detail, sei es eine kaum hörbare Verzierung in einer Volkslied-Aufzeichnung oder eben ein Schreibfehler in einem historischen Text, von großer Bedeutung sein kann.

Wichtig ist aber Kodálys Arbeit auch deswegen, weil die vier Briefe von Liszt und Wagner, mag es auch sonderbar klingen, bislang noch nicht in philologisch einwandfreier Form – d. h. vollständig, wortgetreu, in der Originalsprache bzw. in einer den vollständigen Originaltext exakt wiedergebenden Übersetzung – der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden sind. In Kenntnis dieser Tatsache ist nicht nur auf den wissenschaftshistorischen, sondern auch auf den primären Quellenwert der Manuskript gebliebenen Arbeit Kodálys hinzuweisen. Es ist zu bedauern, daß der Aufsatz zur Zeit seiner Entstehung nicht erschien und dadurch seine beispielgebende Wirkung in der jungen ungarischen Musikwissenschaft damals nicht zur Geltung kam.

Warum hat aber Kodály auf die Veröffentlichung seiner vollendeten Arbeit verzichtet? Der Grund ist in seinem Charakter zu finden. Es war sein wie auch Bartóks Prinzip, miteinander nie zu rivalisieren. Entweder arbeiteten sie zusammen an gemeinsamen Aufgaben oder aber sie ergänzten sich gegenseitig. Als Kodály erfuhr, daß Bartók sich mit der Veröffentlichung derselben Briefe beschäftigte, legte er seinen Aufsatz beiseite – und vergaß ihn offenbar ein für allemal. Bartóks Arbeit, vermutlich ebenfalls in deutscher Sprache verfaßt, erschien in Frederick H. Martens' englischer Übersetzung unter dem Titel *Two Unpublished Liszt Letters to Mosonyi* in *The Musical Quarterly* 7 (1921), S. 520–526. Vergleicht man die einleitenden Teile der beiden Studien hinsichtlich des Informationswertes und der wissenschaftlichen Akribie miteinander, so kommt ziemlich eindeutig zum Vorschein, daß einzig und allein die Solidarität es war, die Kodály veranlaßte, seine eigene Arbeit beiseite zu legen.

Die heutigen Kenntnisse ermöglichen uns, den Weg der vier Briefe (und deren Publikationsversuche) zu verfolgen. Nach Mosonyis Tod (1870) gelangten die Briefe (zusammen mit weiteren Liszt- und Wagner-Dokumenten) in den Besitz der Nichte der früh verstorbenen Gattin des Komponisten, Auguszta Weber, und blieben bis in die beiden ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts nachweislich bei ihr. In den Nachkriegsjahren 1920–1921, als Bartók seine Veröffentlichung vorbereitete, bildeten sie schon einen Teil der Sammlung eines „Herrn E. Z.“ (Bartóks Angabe). Bartók kannte zwar die Wagner-Briefe auch, erkannte jedoch nicht ihre Bedeutung („two unimportant letters of Richard Wagner“ – hieß es im o. g. Aufsatz). Am 7. Mai 1921 fertigte Dr. Kálmán Kovács eine diplomatische Übertragung von einem der beiden Wagner-Briefe an (Nr. 4 der vorliegenden Publikation), die noch im selben Jahr in den Bestand der Bibliothek des Ungarischen Nationalmuseums Budapest aufgenommen wurde (Signatur: Ep. Mus. 820). Die beiden Liszt-Briefe wie auch der 1863 geschriebene Brief Wagners sind vom Nationalmuseum 1926 durch Ankauf erworben worden (Nr. 1 u. 2 = Ep. Mus. 930; Nr. 3 = Ep. Mus. 931).

Nach der Veröffentlichung der beiden Liszt-Briefe in englischer Übersetzung durch Bartók wurden sie, zusammen mit einem dritten Liszt-Brief an Mosonyi von Kálmán Isoz auszugsweise in ungarischer Übersetzung publiziert: *Liszt Ferenc három kiadatlan levele*

Mosonyi Mihályhoz (*Drei unveröffentlichte Briefe von Franz Liszt an Mihály Mosonyi*, in: *Magyar Könyvszemle* 33, 1926, S. 309–315). Dieser folgten zwei Publikationen von Margit Prahács: *A Zeneművészeti Főiskola Liszt-hagyatéka (Der Liszt-Nachlaß der Hochschule für Musik*, in: *Zenatudományi Tanulmányok* 7, 1959, S. 518–521 und 525–526) bzw. *Franz Liszt, Briefe aus ungarischen Sammlungen* (Kassel und Budapest 1966, S. 97–99 und 112–114). Es ist uns eine bedauerliche Pflicht, die Forschung darauf aufmerksam zu machen, daß diese Arbeiten von Prahács, die nicht einmal den minimalen Anforderungen einer wissenschaftlichen Publikation entsprechen, nur mit äußerster Vorsicht zu gebrauchen sind. Es fehlen nämlich Wörter, Sätze, ja sogar ganze Absätze in einigen Brieftexten, die Übertragung enthält sinnentstellende Fehler. Man findet nicht einmal die Absicht einer getreuen Wiedergabe der originalen Orthographie und Interpunktion. Nicht viel besser fährt die Forschung mit der Veröffentlichung von Dezső Legány, der Bartóks Aufsatz für Band 1 von dessen *Gesammelten Schriften (Bartók összegyűjtött írásai*, hrsg. von András Szóllósy, Budapest 1967, S. 690–696) ins Ungarische übersetzte. Legány ging hier folgendermaßen vor: Als Vorlage zur einleitenden Studie Bartóks verwendete er den englischen Text, zu den Briefen hingegen die deutsche Veröffentlichung von Prahács, zu den dort fehlenden Briefstellen wiederum die englische Übersetzung. Durch dieses Verfahren ist es ihm gelungen, einige von Prahács' falschen Übertragungen in einer weiteren Sprache zu konservieren. Ein einziges Beispiel dafür sei hier aus Brief Nr. 1 der vorliegenden Publikation angeführt: „Der Vergleich der Schwerter mit den Griffen ist in diesen Brief von Meisterhand geführt“ – schrieb hier Liszt. Derselbe Satz bei Prahács: „Der Vergleich der Schwerter mit den Formen ist in diesem Brief von Meisterhand geführt“. In Legánys ungarischer Übersetzung heißt es: „A kardok és formák hasonlata ebben a levélben mesteri kéztől származik“. Statt einer mechanischen Übernahme des deformierten und dadurch sinnlos gewordenen Vergleichs wäre es die Pflicht des Betreuers eines historischen Textes gewesen, diesen – in der Originalsprache oder der Übersetzung – mit dem in einer öffentlichen Sammlung seiner Wohnstätte aufbewahrten Original (Széchényi Nationalbibliothek Budapest, Handschriftensammlung, Fond XII/668) zu vergleichen. Es sei nebenbei bemerkt, daß die zitierte Stelle in Bartóks Publikation („The comparison of the swords with the hilts [. . .]“) einwandfrei ist.

Die beiden Briefe Wagners wurden, mit zahlreichen kleineren Ungenauigkeiten, durch Jenő Péterfi im Jahrgang 1907 des *Magyar Művészeti Almanach (Ungarischer Kunstalmanach)* zum erstenmal veröffentlicht. In schlechter ungarischer Übersetzung sind sie dann in Emil Harasztis Buch *Wagner Richard és Magyarország (Richard Wagner und Ungarn*, Budapest 1916, S. 288–289 und 323–324) erschienen. Das im Brief Nr. 4 erwähnte Billett ist durch Haraszi zum erstenmal publiziert worden: der deutsche Originaltext auf Seite 471, die ungarische Übersetzung auf Seite 324 des erwähnten Buches. Ein Faksimile-Abdruck des Briefes Nr. 3 findet sich in einem Artikel des Verf. (*Richard Wagner und sein Komponistenfreund aus Pest: Mihály Mosonyi* im Programmheft VI, Bayreuth 1978, S. 56–57).

Mosonyis Name taucht manchmal in der deutschen Wagner-Literatur auf, meistens deformiert. Im Buch *Wagner. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten* von Herbert Barth, Dietrich Mack und Egon Voss (Wien 1975) zum

Beispiel als „Moszorny“ (Bild Nr. 138) und „Moszonyi“ (S. 253). Cosima Wagner selbst hat den Namen in den Tagebüchern richtig geschrieben (Bd. 1, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1976, S. 310, Eintragung vom 9. November 1870), im Register jedoch steht dieser als „Mosonyr, Herr (Pest),“ im Kommentar (S. 1162) ist sogar folgendes zu lesen: „*Mosonyi aus Pest*: nach Briefverzeichnis möglicherweise D. L. Mosely“ (!). Ein einziger Blick in Nachschlagewerke wie *Grove/5*, *MGG*, *Riemann Musik Lexikon* usw. wäre genug gewesen, diese Frage zu klären. In der neueren deutschen Literatur bildet Wolfgang Dömlings Buch *Franz Liszt und seine Zeit* (Laaber 1985) eine erfreuliche Ausnahme: Hier wird die geistige Umgebung Liszts in Ungarn, auch sein Verhältnis zu Mosonyi, eingehend untersucht.

Kodálys Manuskript, das im folgenden wortgetreu wiedergegeben wird, besteht aus drei Seiten Einleitung (handschriftlich, Tinte) und neun Seiten Übertragung der vier Briefe (Maschinenschrift, mit Kodálys Bleistiftkorrekturen und Marginalien; auch die Notenzeilen sind hier von Kodálys Hand geschrieben). Seite 9 der Maschinenschrift (= Abschrift der beiden Wagner-Briefe) ist im Nachlaß Kodálys in zwei Exemplaren erhalten. Aus der Tatsache, daß Bartók für die Wagner-Briefe kein Interesse hatte sowie aus gewissen identischen Fehlern in den Versionen von Bartók und Kodály können wir folgern, daß sie, voneinander unabhängig, verschiedene Exemplare derselben maschinenschriftlichen Abschrift benutzt haben müssen. Statt „einige meiner neueren verrückten Compositionen“ (Brief Nr. 1) steht bei Kodály fälschlich „einige meiner vermischten Compositionen“ und bei Bartók, ebenfalls falsch, „some of my mixed compositions“. Es ist also anzunehmen, daß der Besitzer der Briefe diese in Abschriften sowohl Bartók als auch Kodály zum Kauf angeboten hat, ohne jedoch den einen auf die Kontaktaufnahme mit dem anderen aufmerksam gemacht zu haben.

Bei der Veröffentlichung der Arbeit Kodálys konnten wir die Tatsache, daß seit der Entstehung 65 Jahre vergangen sind und die Musikwissenschaft, auch im Zusammenhang mit diesen Briefen, zahlreiche neue Ergebnisse zutage gefördert hat, nicht außer acht lassen. Um die Kommentare Kodálys von unseren Ergänzungen und Korrekturen auch optisch klar zu unterscheiden, haben wir seine Anmerkungen mit ^{1,2} usw., die des Verfassers dieser Zeilen hingegen mit ^{01,02} usw. durchnummeriert (in Kodálys Manuskript beginnt die Numerierung der Anmerkungen sowohl zu seinem eigenen Text in der Einleitung als auch zu den Briefformen auf jeder Seite mit ¹). Unsere weiteren Korrekturen (z. B. zu Kodálys Anmerkungen) sind in eckige Klammern gesetzt.

Kodály achtete sehr sorgfältig auf die genaue Wiedergabe der grammatischen und orthographischen Eigentümlichkeiten der Briefschreiber, die gerade bei Liszt eine besondere Wichtigkeit haben. Statt „ß“ verwendete Liszt „ss“ oder „fs“, was von Kodály in die Maschinenschrift konsequent eingetragen wurde. Nur in einer Hinsicht erwies er sich nun als inkonsequent, nämlich in der Wiedergabe der sogenannten Faulenzer-Abkürzungen (z. B. „koimt“ statt „kommt“). Bei Vergleich der von Kodály zur Veröffentlichung vorbereiteten Briefformen mit den Originalbriefen haben wir nun diese Abkürzungen einheitlich originalgetreu (d. h. ohne Auflösung) wiedergegeben.

Der Autor dieser Zeilen betrachtet auch Kodálys Text als eine historische Quelle, die ebenfalls wortgetreu wiedergegeben werden muß. Als Herausgeber seiner Schriften haben

wir aber Gelegenheit gehabt, eine seiner Arbeitsmethoden zu beobachten, daß nämlich Kodály im Interesse einer beschleunigten Erstellung des Konzepts für sich selbst zahlreiche Abkürzungen angewandt hat, die er später in der Druckvorlage auflöste (statt ‚Pentatonik‘ oder ‚pentatonisch‘ steht z. B. in seinen Konzepten fast immer „5^o“). Dieser Methode folgend, haben wir seine ‚Arbeits-Abkürzungen‘ in diesem Aufsatz aufgelöst.

Vor der Veröffentlichung des Manuskriptes von Kodály möchten wir noch die wichtigsten Erkenntnisse, die seine Publikation der Musikwissenschaft bietet, kurz zusammenfassen:

Die erste Erkenntnis ist, daß Kodálys philologische Arbeit schon damals (1920/21) unvergleichbar umsichtiger und präziser als die einiger seiner Nachfolger, vier bis fünf Jahrzehnte später, war.

Eine weitere Schlußfolgerung ist, daß frühere Liszt-Ausgaben (Schriften, Briefe, andere Dokumente) nur mit Vorbehalt zu verwenden sind. Es wäre an der Zeit, diese Dokumente, einhundert Jahre nach dem Tode des Komponisten, in wissenschaftlich einwandfreien, möglichst auf die erhaltenen Originaldokumente zurückgehenden, nach einheitlichen Editionsprinzipien redigierten Neuausgaben der Forschung und auch einem breiteren Leserkreis zugänglich zu machen. In dieser Arbeit ist ebenfalls die Idee zu verwirklichen, die von Kodálys Waffengefährtten Béla Bartók in seiner *Cantata profana* als ‚ars poetica‘ ausgesprochen ist: Nur aus klarem Quell!

Briefe von Liszt und Wagner an Michael Mosonyi

Der Komponist und Musikschriftsteller Michael Mosonyi^{1, 01} (1815–1870), an den die hier veröffentlichten Briefe gerichtet sind, war eine der führenden Persönlichkeiten des in der Mitte des 19. Jahrhunderts aufkeimenden ungarischen Musiklebens. Seit 1842 in Pest als Musiklehrer tätig, einer der ersten Anhänger der Liszt-Wagner Richtung, schloss er sich Liszt bei dessen Pester Aufenthalt im Jahre 1856 näher an, und blieb ihm bis Ende treu ergeben.

Er hatte in Liszt's Auftrag² die Einlagen zur *Graner Messe* komponiert, die aber nicht zur Aufführung gelangten⁰², da sie dem Offertorium und Graduale des Graner Regenschori Karl Seyler³ weichen mussten, dessen Messe ja auch fast die Liszt'sche verdrängt hätte⁴.

Wie dem ersten Briefe [Nr. 1] zu entnehmen, vertraute Liszt Mosonyi's Talent so weit, dass er von der Aufführung seiner Oper als etwas Selbstverständlichem spricht. Mosonyi – damals noch B r a n d –

¹ Siehe Wurzbach, Biographisches Lexicon 19, 160; Szinyei, Magyar Írók [*Ungarische Schriftsteller*] XI, 345; K. Ábrányi, Mosonyi Mihály élet és jellemrajza [*M. Mosonyi, Seine Lebens- und Charakterdarstellung*], Budapest 1872.

² Siehe Franz Liszt's Briefe an Baron Anton Augustz 1846–1878, hrsg. v. W. v. Csapó, Budapest 1911, S. 65, im Briefe vom 11. Juni 1856.

³ Bei Kapp, Franz Liszt, S. 319, irrtümlich als Joseph. Siehe Wurzbach, Biographisches Lexicon 34, 192.

⁴ Er hätte nämlich für diese Gelegenheit eine Missa Solennis Consecrationis Basilicae Strigoniensis memoria komponiert (Wien, bei A. O. Hammer).

⁰¹ Als Mosonyis Geburtsjahr steht in Kodálys Manuskript irrtümlich 1814. Hier übernimmt aber Kodály lediglich einen Irrtum der früheren Literatur; von Ábrányis erster Mosonyi-Biographie an bis hin zum Grabstein (!) des Komponisten ist überall 1814 zu lesen. Das richtige Geburtsdatum 1815 ist von János Káldor im Taufregister des einstigen westungarischen Dorfes Boldogasszonyfalva, Komitat Moson (heute Frauenkirchen, Burgenland, Österreich) gefunden und in seiner Dissertation über Mosonyi (Dresden 1936) zum erstenmal veröffentlicht worden. – Nach der damaligen Praxis schrieb Kodály Mosonyis Vornamen in einem deutschen Text in deutscher Form, also Michael. In ungarischen Texten hingegen schrieb man damals die Vornamen ausländischer Personen in ungarischer Form, wie z. B. Haydn József, Beethoven Lajos usw. Der heutigen Praxis nach werden Vornamen in keiner Richtung übersetzt, man schreibt also Ludwig van Beethoven auch in ungarischen und Mihály Mosonyi auch in nicht-ungarischen Texten. ⁰² Mosonyis Offertorium und Graduale wurden in Esztergom (Gran) in der Tat nicht aufgeführt. Um Mosonyi eine glänzende Genugtuung zu leisten, hat Liszt die beiden Sätze zwei Tage vor der Generalprobe seiner Messe, am 24. August 1856, in der Pester Innerstädtischen Pfarrkirche selbst uraufgeführt.

leistete der herzlichen Einladung Folge und die Oper wurde in Weymar mit Liszt durchgenommen⁵. Liszt scheint aber so tiefgehende Änderungen verlangt zu haben, dass Mosonyi nach einigem Nachdenken sein Werk verbrannte⁶.

Von nun an konzentrierte er sich ausschliesslich auf das Ziel, eine ungarisch-nationale Kunstmusik zu schaffen. Seit 1859 entfaltete er, nunmehr unter seinem geänderten Namen, eine rege Tätigkeit als Komponist und Mitarbeiter einer von K. Ábrányi⁰⁴ begründeten musikalischen Zeitschrift „Zenészeti Lapok“. Einige seiner um diese Zeit entstandenen Klavierstudien erregten auch den Beifall Wagners^{6,05}.

Er komponierte eine Oper in ungarischem Style „Szép Ilonka“ (aufgeführt in Budapest 16. XII. 1861)⁰⁶, der Liszt das Motiv zu einer Fantasie entnahm⁷. Seine zweite ungarische Oper „Álmos“, vollendet 1862, blieb unaufgeführt⁰⁷.

Der zweite Brief [Nr. 2] bezeugt Liszt's Interesse an Mosonyi's Arbeiten. Die Offertorium-Frage tauchte bei der Krönungsmesse wieder auf. Liszt dachte auch diesmal an Mosonyi:

»Pour la Messe de Gran, en 1855 j'ai indiqué (à son Eminence)⁰⁸ Mosonyi, comme celui des compositeurs hongrois qui me paraissait le mieux qualifié et doué pour la musique d'église. Soit dit entre nous, mon opinion n'est pas changée depuis. . .«⁸

Doch diesmal kam es nicht einmal zum Auftrag.

Während der Vorbereitungen⁰⁹ ist Mosonyi der musikalische Vertraute Liszt's in Pest. Die schlimmen Erfahrungen mit der Graner Messe nötigen zu Vorsicht: „Einstweilen bitte ich Dich, das Werk niemand ändern als Mosonyi mitzuteilen“⁰⁹. Mosonyi kopierte die Partitur der Messe. „Eigentlich mache ich mir Scrupel daraus einen so bedeutsamen und hochzuschätzenden Componisten wie Mosonyi mit meiner Partitur dermassen zu belästigen“¹⁰. Mosonyi gegenüber entschuldigt er sich ausführlich „ob der seltenen Einfachheit der Messe“¹¹, um in seinen Intentionen von Mosonyi richtig verstanden zu werden.

⁵ Es war die deutsche Oper Mosonyis: Kaiser Max auf der Martinshöhe [richtig: Martinswand].

⁶ Siehe dessen offenen Brief an K. Ábrányi über die ungarische Musik aus Penzing, 8. August 1863. [Siehe Anmerkung⁰⁵]

⁷ Fantaisie sur l'opéra hongroise „Szép Ilonka“ de Mosonyi M. pour piano par Fr. Liszt, Pest [1868], Rózsavölgyi & C^o. Vgl. den Brief an Augusz, S. 140.

⁸ Briefe an Augusz, S. 111

⁹ Dasselbst, S. 127. Siehe dazu noch die interessante Begründung, S. 144.

¹⁰ Dasselbst, S. 125.

¹¹ Dasselbst, S. 128.

⁰³ Gegenüber der auch von Kodály übernommenen Feststellung der früheren Literatur, hat Mosonyi die Partitur seiner Oper *Kaiser Max auf der Martinswand* nicht verbrannt. Die handschriftliche Partitur ist heute in der Musiksammlung der Széchényi Nationalbibliothek Budapest aufbewahrt (Signatur: Ms. mus. 484).

⁰⁴ Kornél Ábrányi d. Ä. (1822–1903), Komponist, Musikschriftsteller, Herausgeber des ersten ungarischen Musikwochenblattes *Zenészeti Lapok* (*Musikblätter*), Autor der ersten Biographie Mosonyis (1872). Mosonyi selbst wirkte für eine Zeitlang als einer der Hauptmitarbeiter der *Zenészeti Lapok* und kämpfte in deren Spalten für eine zeitgemäße ungarische Musikkultur sowie für die Anerkennung der Kunst von Liszt und Wagner in Ungarn.

⁰⁵ „Ja, wie nahe eine wirklich charakteristische künstlerische Behandlung das noch vollständig nationale Motiv an die Produkte der vollendetsten Kunstmusik heranbringen kann, davon gibt mir z. B. Nr. XIII. im 2. Hefte der »Ungarischen Studien« von Mosonyi ein Beispiel: Wer erkennt in diesem Stücke, das andererseits auffallend den Typus des ungarischen »Lassu« trägt, nicht den Geist eines der phantastischsten Präludien Sebastian Bach's?“ So schrieb Richard Wagner über Mihály Mosonyi. Sein in Penzing bei Wien am 8. August 1863 datierter, an den Redakteur der *Zenészeti Lapok* adressierter Brief erschien im deutschen Wortlaut in der deutschsprachigen Tageszeitung der ungarischen Hauptstadt *Pester Lloyd* (1863, Nr. 188). Als Faksimile wurde diese Veröffentlichung abgedruckt in: Ferenc Bónis, *Richard Wagner und sein Komponistenfreund aus Pest: Mihály Mosonyi*, in: *Programmheft VI*, Bayreuth 1978, S. 58–59.

⁰⁶ Richtig: am 19. Dezember 1861 in Pest.

⁰⁷ Mosonyis zweite ungarische Oper *Álmos* wurde 64 Jahre nach dem Tode des Komponisten und 13 Jahre nach der Entstehung des Aufsatzes von Kodály, am 6. Dezember 1934 im Budapester Königlichen Opernhaus uraufgeführt.

⁰⁸ Kardinal János Scitovszky (1785–1866), Erzbischof von Esztergom (Gran), Fürstprimas von Ungarn.

⁰⁹ Gemeint sind die Vorbereitungen zur Uraufführung der Krönungsmesse von Liszt.

Die Freundschaft beider dauerte ungetrübt bis an den Tod Mosonyi's, dessen Liszt in einem warmen Nachruf gedenkt¹².

Von Wagners Briefen bezieht sich der erstere [Nr. 3] offenbar auf die von Wagner („Mein Leben“, S. 853) erwähnten Versprechungen Reményis, der ihm erklärte, „dass es gewiss nichts Grosses sei, mir eine solche Pension mit ähnlichen Verpflichtungen wie ich sie für Petersburg im Auge hätte, für Pest zu erwirken“.

Es sind bis jetzt absolut keine Anzeichen vorhanden, dass man sich in massgebenden Kreisen je damit befasst hätte, Wagner ein ähnliches Anerbieten zu stellen. Es scheint sich also, wie auch Wagner bald erkannt hatte, um eine Idee Reményis gehandelt zu haben¹⁰, an deren Durchführbarkeit er selbst kaum lange gezweifelt haben mag.

Mosonyi, als eifriger Vorkämpfer der Wagner-Richtung, war mit Paul Rosty¹¹ 1865 zur geplanten Tristan-Aufführung¹² nach München geeilt, wo er vom 14. bis 22. Mai ausharrte und dann, unverrichteter Sache, die Rückreise antreten musste. Wagner berichtete ihm dann im weiter folgenden Brief [Nr. 4] über die endlich stattgehabten Aufführungen.

[Brief Nr. 1]

Sehr geehrter Freund,

Als tüchtiger, reichlich begabter und befähigter Musiker und Kunstgenosse habe ich Sie zuerst kennen und schätzen gelernt; als Freund sind Sie mir jetzt lieb geworden, so daß ich mich mit Ihnen herzlich verbunden fühle. Ihr Brief hat mir mehrfache Freude gebracht – zuerst: daß Sie mit Ihrer Oper fast fertig sind und das Werk ohne allen gemeinen und feigen Rücksichten, nach Ihrer besten Überzeugung vollbracht haben. Dies der einzige Weg der Kunst: vom Wahren zum Schönen und Großen, ohne Gleifsnerei¹³ und Feilscherei – Bravo Brand! Sie sind mir ein braver ehrlicher Kerl der unferen Oedenburger Comitát¹³ Ehre macht! Verbleiben Sie fest bei dieser Denkung's und Handlungsweise; da es Ihnen an vortrefflichen K ö n n e n nicht fehlt, wird auch der Erfolg über kurz oder später nicht ausbleiben. Von ungemeinen Intereße wird es für mich sein Ihre Oper mit Ihnen von A bis Z durchzugehen, und ich halte Sie beim Wort mir diese Freude Anfangs September in Weymar zu gewähren. Am 3^{ten}, 4^{ten} und 5^{ten} September wird hier das Jubiläum Carl August's gefeiert, und

¹² Brief an K. Ábrányi vom 2. November 1870.

¹³ Orig. Gneifsnerei

¹⁰ Im Musikwochenblatt *Zenészetí Lapok* erschien am 20. August 1863 ein umfangreicher Artikel von Reményi unter dem Titel *Egy látogatás Wagner Richard-nál (Ein Besuch bei Richard Wagner)*. Im Schlußteil des Artikels deutete der Autor darauf hin, daß die ungarischen Künstler und Kunstfreunde für Wagner mehr tun müßten, als nur klatschen und „hoch“ rufen. Reményi scheint durch Veröffentlichung dieses agitatorischen Artikels – der in der ungarischen Gesellschaft nicht den geringsten Widerhall erweckte – sein Versprechen Wagner gegenüber als erfüllt und die ganze Sache seinerseits als abgeschlossen betrachtet zu haben. Der von den Gläubigern bedrängte Wagner wartete inzwischen mit angewachsener Ungeduld auf die in Aussicht gestellte Einladung aus Pest. Als die Erwartung für ihn nicht mehr erträglich war, wandte er sich, um Information und Intervention bittend, an den ehrlichen und zuverlässigen Mosonyi. Mosonyis Antwort ist uns unbekannt, im Bayreuther Richard-Wagner-Archiv haben wir vergebens nach dieser geforscht. In *Mein Leben* schildert Wagner diese Reményi-Episode ziemlich ausführlich (siehe S. 741 der von Martin Gregor-Dellin herausgegebenen vollständigen Ausgabe, München 1976).

¹¹ Pál Rosty (1830–1874), ungarischer Weltreisender, der sich mit Naturwissenschaften, Geologie und Völkerkunde beschäftigte. Er war ein Bahnbrecher des Naturphotographierens in Ungarn.

¹² Gemeint ist die wegen plötzlicher Erkrankung der Darstellerin Isoldes, Malwina Schnorr, verschobene Uraufführung des Werkes am 15. Mai 1865.

¹³ „Oedenburger Comitát“ (Sopron vármegye): Verwaltungseinheit in Westungarn, zu der Liszts Geburtsort Doborján (heute Raiding, Burgenland, Österreich) zu seinen Lebzeiten gehörte. Mosonyi wurde aber nicht im Odenburger, sondern im benachbarten Komitat (Moson vármegye) geboren; gerade nach diesem letzteren nahm er den ungarischen Namen Mosonyi (etwa „Mosoner“) an. Liszt wollte mit dem Ausdruck „unser Oedenburger Comitát“ ihre Zusammengehörigkeit betonen – diese Absicht rechtfertigte sicher den geringen geographischen Irrtum für Mosonyi.

ist noch mehr gehoben und die Schlufs Fugen des Gloria und Credo sind nicht aus dem üblichen Sechter⁰¹⁹ gegossen! – Auch tritt jetzt das Hauptmotiv im Agnus Dei selbständiger in den Contrabässen (Ihnen zu Ehren)⁰²⁰ auf, und das Ganze schließt mit dem Motiv des Credo



was eine vollständigere Einheit erzwengt, sowohl psychisch als musikalisch¹⁷. Bei der Pester Aufführung die bei Weitem die gelungenste von Allen bleibt⁰²¹ (unter uns gesagt, war die Prager⁰²² sehr dürftig, der Chor zu klein, und viele der Mitwirkenden dem Werk zu fremd) fühlte ich dafs da am Schlufse etwas fehlte, fand aber erst später nachdem ich eine zweite Abschrift machen liefs was ich gebrauchen konnte. Bis zum September hoffe ich dafs die Partitur gedruckt sein wird¹⁸ die Sie sich dann von hier mitnehmen. Von einer beabsichtigten Aufführung der Messe in Wien habe ich bis jetzt nur durch Zeitung Nachrichten gehört.

Vergessen Sie nicht mir Ihren Ungarischen^{19, 023} sobald er erschienen zu schicken, so wie auch die Chöre die Sie zur Begrüssung Ihrer Majestäten componiren. Ich bin ganz gespannt auf Ihre letzten Werke.

Meine langwierige Krankheit die mich noch nöthigt einige Tage im Bette zu verbleiben, weil ich etwas zu früh mich herausgemacht hatte, verhinderte mich für Rosavögly's Album⁰²⁴ einen Beitrag zu liefern. Ich will aber mein Versprechen an Rosavögly später erfüllen wenn ich wieder im Laufe des Somers in die Laune gerathe eine für Ihn brauchbare Clavier pièce zu schreiben. Meine Orchester Arbeiten mit welchen ich gesonnen bin in diesem Jahr für einige Zeit abzuschliessen da ich bereits ein genügendes quantum seit 4–5 Jahren herangeschaffen, beschäftigen mich so anspannend und ausschliesslich, dass ich zu gar keiner anderen Arbeit Zeit finde.

Am 15^{ten} Mai begeben sich nach Aachen, wobei manche In und auswärtige Blätter wieder Gelegenheit haben auf mich zu schimpfen. Turanyi²⁰ hat mich hier besucht, und nachdem was Sie Ihm über mich geschrieben, scheint er mir sehr freundlich gewogen zu sein, so dafs ich mit Sicherheit auf ein ganz freundschaftliches Einvernehmen mit Ihm bei dem ganzen Musikfest reche.

Winterberger kömmt wahrscheinlich nach Aachen und ich werde Ihn dort Ihre Grüsse überbringen die Ihn gewifs sehr freuen. Er hat sich den ganzen Winter in Rotterdam etablirt wo er sich ganz wohl befindet. Mit Singer⁰²⁵ der eine holländische tournée machte, gab er dort ein paar Concerte.

Mein guter vortrefflicher Gros dankt Ihnen bestens für die freundliche Erinnerung die Sie Ihn gewähren, und wird gewifs mit tausend Freuden in die Posaune stofsen wenn Sie uns Ihre Oper bringen. Vorgestern bei einer Entre acts Musik sah ich Ihn Contrabafs spielen, was er gar nicht schlecht verrichtete.

¹⁷ Über die Änderungen an der Messe siehe Briefe an Augusz, S. 76.

¹⁸ Die Partitur erschien erst 1859.

¹⁹ „Ungarisch“: als Titel eines Musikstücks gemeint.

²⁰ Karl von Turányi (1806–1873), von 1834 an Mosonyis Lehrer in Pozsony [Preßburg], später städtischer Musikdirektor in Aachen. Siehe Wurzbach, Biographisches Lexicon 48, S. 135. – Einen Brief Liszts an ihn: siehe Briefe I, 248.

⁰¹⁹ Wortspiel mit Hinweis auf den Wiener Musiktheoretiker und Kontrapunktlehrer Simon Sechter (1788–1867).

⁰²⁰ „Ihnen zu Ehren“: Mosonyi wirkte am 31. August 1856 als Kontrabaß-Spieler in der Uraufführung der *Graner Messe* mit.

⁰²¹ 4. September 1856.

⁰²² 21. September 1856.

⁰²³ „Ihren Ungarischen“: in diesem Kontext als Werkgattung gemeint, wie Allemande oder Polonaise. – Hier handelt es sich um das Klavierwerk *Pusztai élet* (*Pusztaleben*) und die Chöre *Üdvözlet* (*Begrüßung*) und *Völkerfrühling* von Mosonyi. Das Klavierwerk war Mosonyis erste Komposition im ungarischen Stil; von den Chören konnte Liszt schon die Nachricht der Wiener *Blätter für Musik, Theater und Kunst* (7. April 1857) gelesen haben.

⁰²⁴ Rózsavöglyis Album *Erzsébet-emlény* (*Elisabeth-Gedenkalbum*) ist eine aus Werken ungarischer Komponisten zusammengestellte, anlässlich des ersten Ungarn-Besuches der Kaiserin (und späteren ungarischen Königin) Elisabeth erschienene Festausgabe. Auch Mosonyis Klavierwerk *Pusztai élet* gelangte hier vor die Öffentlichkeit.

⁰²⁵ Edmund Singer (1830–1912), namhafter Geiger ungarischer Abstammung, Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle zu Liszts Zeiten.

Nochmals herzlichsten Dank, sehr Geehrter Freund, für Ihren lieben Brief und auf Wiedersehen Anfangs September – unbekümmert aller „Üblers“ die wie pestilenzielle Schmarozer Pflanzen²¹ überall Ihren Unfug treiben. Sei unfre Losung = Arbeit und Edelsinn; und unser Ziel = der Kunst getreu zu dienen.

Ihr aufrichtig ergebener
Freund
F. Liszt

Weymar 29^{ten} April 57

In Ihren nächsten Brief schreiben Sie mir Ihre genaue Adresse –

Liszt an Mosonyi, Weimar, 29. April 1857

Seiten 1, 3, 5 und 10 des Briefes

Wichtigere Abweichungen in der Veröffentlichung von Prahács

Liszt

Briefseite 1

tüchtiger,
begabter
befähigter
Ihr Brief [durchlaufender Text]
Rücksichten,
Gleißnerei

Briefseite 3

gleich
treffen
selbst dafs
ungenirt
können wenn
Ihren Dichter, Pasqué
Opern Regisseur
Ihm
freundschaftlichen Verkehr –
Situation welche
vielköpfige
hirnlose Gegnerschaft
„Bedenken wir . . . [offenbar aus Mosonyis
erwähntem Brief zitiert]

Briefseite 5

schike
vertheilen Sie davon ein paar Exemplare in meinen
Nahmen
Erkl
– und Rosavögly
Griffen

Prahács

Seite 97

tüchtigen,
begabten
befähigten
Ihr Brief [neuer Absatz]
Rücksichten
[als unlesbare Stelle auspunktirt]

Seite 97

gleich
treffen,
selbst, daß
ungeniert
können, wenn
Ihren Dichter Pasqué
Opernregisseur
ihm
freundschaftlichem Verkehr
Situation, welche
vielköpfige,
harmlose Gegnerschaft
Bedenken wir . . . [ohne Anführungszeichen]

Seite 98

schicke
vertheilen Sie ein paar Exemplare in meinem Namen
Erkel
und Rózsavöglyi.
Formen

²¹ so, statt Pflanzen

Briefseite 3

①
 einladen. Kommen Sie also zu
 dem Fest, und wir wollen dann
 gleich die Einverständigen treffen. Das
 Ihre Oper bei Ende des Jahres,
 aufgeführt wird. Es versteht sich in
 selbst daß Sie bei mir eingestiegen
 sind Sie ganz ungenutzt arbeiten können
 wenn Sie das nicht haben. Ihnen
 Bruder, Jaguet treffen Sie auch in
 Weimar (ab Oper Reigen) und ich
 stehe mit Ihnen in ganz persönlicher
 Vertheilung —
 Ihr Brief enthält gerühmt was
 eine Ullagen und wichtige Nachrichten
 der Natur welche mir meine Mittheilung
 wenn auch nicht hinlänglich gemacht
 vorbereitet. "Nebenbei ist die Sache
 richtig, so wenig es so kommen, den
 "Schick in dem Gelingen verlegt ist
 " ~~aus dem Gelingen~~ des Stoff von dem
 " Schicksal " Wir in dem Gelingen
 " Schicksal "

Liszt an Mosonyi, Weimar, 29. April 1857
Seiten 1, 3, 5 und 10 des Briefes (Briefseite 1)

①
 Sehr geehrter Herr,
 Ich bedaure, dass Sie begabter und
 tiefere Mensch am 1. Künftigen
 habe ich Sie nicht kennen gelernt
 ich Ihnen bedient. Als Freund
 Sie mir jetzt lieb geworden sind
 ich mich mit Ihnen beyl. unterhalten
 fähig. Ihr Brief hat mir sehr
 Freude gebracht — ganz. Das Sie
 mit Ihrer Oper fast fertig sind und die
 Arbeit ohne allen Schmerzen aufgeben
 dürfen, nach Ihrer besten Über-
 zeugung vollbracht haben. Die
 wenigste Weg der Kunst: von Wachen
 von Phasen und Gropen, ohne
 "Glücksfälle" und "Schicksal" —

Briefseite 5

diesen
abgedruckt aber
die Neue Zeitschrift für Musik
Zusätzen
werden Sie,
Geehrter
sein.
Prophetas

Briefseite 10

September –
unbekümmert aller „Üblers“
P[f]lanzen
unfre Losung = Arbeit und Edelsinn;
unser Ziel =
Ihr aufrichtig ergebener Freund
29^{ten}
In Ihrem nächsten Brief schreiben Sie mir Ihre
genaue Adrefse –

Seite 98

diesem
abgedruckt, aber
die »Neue Zeitschrift für Musik«
Zusätzen,
werden Sie
geehrter
sein
prophetas

Seite 99

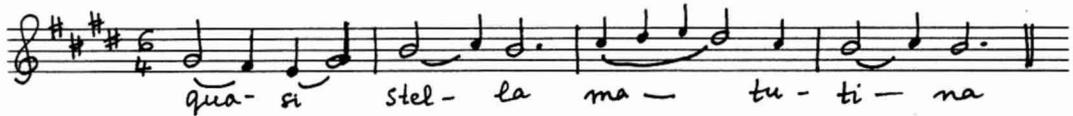
September.
Unbekümmert aller „Üblers“
[als unlesbare Stelle auspunktiert]
unsere Losung: Arbeit und Edelsinn,
unser Ziel
Ihr aufrichtiger Freund
29ten
[der Satz fehlt]

[Brief Nr. 2]

Rom 10 November [1862]²²
(Via Felice 113–)

Verehrter Freund,

Da ich so eben Ihren Nahmen für den Druk geschrieben habe, finde ich es ganz natürlich Ihnen persönlich zu schreiben. Sie werden mir gewifs weder das eine noch das andre übel deuten. Wie das erstere gekömen ist will ich Ihnen vorläufig sagen. Der Partitur der Legende der Heiligen Elisabeth die ich seit 6 Wochen gänzlich beendigt habe füge ich eine längere Anmerkung bei, mit der Angabe der kirchlichen Intonation, in festo Santa Elisabeth



und des ungarischen Kirchen Liedes „zur heiligen Elisabeth aus dem 17^{ten} Jahrhundert“²³



²² 1862: siehe den im P. S. erwähnten Brief gleichen Datums an Baron Augustz, S. 97.

²³ Im Anhang der Partitur die Melodie richtig nach dem Original (Lyra Coelestis svavi concordia Divinas Laudes personans . . . operá et studio . . . Georgy Naraý . . . Tyrnaviae . . . MDCXCV, 4^o, S. 142), nur der Text ist voller Druckfehler. Im Werke finden wir das Motiv wie hier im Briefe, mit der Pause im 2. und 4. Takt.

welche mir beide durch Ihre freundliche Fürsorge und Vermittlung²⁴ zugekommen sind. Die kirchliche Intonation bildet das Hauptmotiv der Legende der heiligen Elisabeth, und das Kirchen Lied („Cantico de S. Elizabetha Hungariae Regis Filia“) stellt sich mit den Werken der Barmherzigkeit, unmittelbar vor den Tod der Heiligen, ein. Matray²⁵ war so gefällig für mich das ganze Lied abzuschreiben. Es soll genau nach seinem Autograph gedruckt werden, im Anhang der Partitur, wo ich gleichfalls an den Erzabt von Martinsberg, Michael von Rimeli²⁶, – den Freiherrn von Augusz, – den hochwürdigen P. Maurus Czinn²⁷ (Bibliothekar der Erzabtei Martinsberg) – den hochwürdigen Herrn Kronperger, und unsern vortrefflichen Pater Guardian der Franciscaner in Pest, (dessen genauen Name ich Sie bitte mir gelegentlich zu schreiben) meinen verbindlichsten Dank abstatte.

Was das Werk selbst anbetrifft kann ich Ihnen nur sagen dafs es in Chören und Solis getheilt ist, 6 abgeschlossene, doch in Zusammenhang stehende Nummern enthält, die da sind: 1 Ankunft der Elisabeth auf Wartburg (NB – der ungarische Magnat der Sie begleitet tritt gleich anfangs auf) 2) das Rosen Mirakel 3) die Kreuzritter 4 Landgräfin Sophie – Vertreibung Elisabeth's aus Wartburg 5 – Gebet der Elisabeth – Chor der Armen – Ihr Hinscheiden 6. Feierliche Bestattung der Heiligen durch Friedrich II von Hohenstauffen. Dazu kömmt noch die Orchester Einleitung mit dem Hauptmotiv (E dur, vorher angegeben) leicht und melodisch fugirt und ein paar ausgeführte Instrumental Sätze, als „Marsch des Kreuzzugs“ und ein Interludium (nach N^o 5). Die Aufführung wird im Ganzen 2½ Stunden dauern; folglich einen Concert Abend ausfüllen – Weñ sich mein Wunsch verwirklicht, so bildet dieses Werk späterhin einen integrierenden Beitrag zur neuen, ungarischen Musik-Litteratur. Mit der symphonischen Dichtung „Hungaria“ glaube ich bereits meine Antwort an Vörösmarty²⁸ geliefert zu haben. Es bleibt mir aber noch mehreres zu sagen übrig; gleichviel ob es

Michael Vörösmarty's wunderbares Gedicht „An Fr. Liszt“, (1841) ist ein Mahnruf an den Künstler, seine Kunst dem seelischen Wiederaufbau der Nation zu weihen. Kapp – „Fr. Liszt“, S. 128 – nennt den Dichter irrthümlich Martin, und gibt den Sinn des Gedichts ganz unzulänglich wieder. Bei Ramann s. „Gedichte von Michael Vörösmarty. Aus dem Ungarischen in eigenen und fremden metrischen Uebersetzungen. Herausgegeben durch Kertbeny. Pest und Leipzig. 1857, S. 74.

V. B. Ramann

Kodály's Anmerkung 1 (28) auf einem zugeklebten Zettel zur Seite (3+) 6 seines Manuskriptes

²⁴ Siehe Briefe an Baron Augusz, S. 86, 99.

²⁵ Gabriel Mátray, ursprünglich Rothkrepf (1797–1875), Bibliothekar am Nationalmuseum.

²⁶ Statt Rimely.

²⁷ Statt Czinár. Im Anhang der Partitur stehen alle diese Namen richtig, nur statt Mosonyi lesen wir Mossonyi.

²⁸ Michael Vörösmarty's wunderbares Gedicht „An Fr. Liszt“, (1841) ist ein Mahnruf an den Künstler, seine Kunst dem seelischen Wiederaufbau der Nation zu weihen. Kapp – „Fr. Liszt“, S. 128 – nennt den Dichter irrthümlich Martin, und gibt den Sinn des Gedichts ganz unzulänglich wieder. Bei Ramann s. „Gedichte von Michael Vörösmarty. Aus dem Ungarischen in eigenen und fremden metrischen Uebersetzungen. Herausgegeben durch Kertbeny, Pest und Leipzig 1857, S. 74.

2) Das Rosen Mirakel, 3) Die Kreuzritter, 4) Landgräfin Sophie—
 Vertreibung ~~der~~ Elisabeth aus Wartburg, 5) Gebet der Elisabeth—
 Chor der Armen ihr Hiascheiden, 6. Feierliche Bestattung der
 Heiligen durch Friedrich I. von Hohenstauffen. Dazu kommt
 noch die Orchesterleitung mit dem Hauptmotiv / B-Gur, vorher
 angegeben / leicht und melodisch fugiert und ein paar ausge-
 führte Instrumentalstücke, ~~z.B.~~ Marsch des Kreuzzugs und ein
~~Instrumentalstück~~ (nach Nr 5). Die Aufführung wird im Ganzen 2-
 Stunden dauern; folglich einen Concertabend ausfüllen, wenn
 sich mein Wunsch verwirklicht, so bildet dieses Werk späterhin
 einen integrierenden Beitrag zur ~~neuen ungarischen~~ Musik.

Litteratur. Mit der „Symphonischen Dichtung“ Hungaria“ glaube ich
 bereits meine Antwort an Vörösmarty geliefert zu haben. Es bleibt
 mir noch mehreres zu sagen übrig; gleichviel ob es
 schnell verstanden oder anerkannt wird, denn ich einst nicht
 mehr hienieden sein werde, findet sich schon das Übrige. Ich
 kann es im ~~Wartsaal~~ ruhig abwarten, und einstweilen mein
 Virtuosen ~~Phänomen~~ durch die Unbill, welche meiner Compositi-
 onen zuvörderst begegnet, gelassen lassen.

Sie wissen wie ich darüber denke, Verehrter Freund, und
 verübeln es mir nicht, dass ich mein „höheres Ziel“ unauf-
 haltam verfolge.

In diesen Tagen wurde mir eine besondere Überraschung
 zu Theil. Ich erhielt ein sehr freundliches Schreiben, im Namen
 des Pesther Conservatoriums, von Baron Promay unterzeichnet,
 worin man mich einladet nach Pest zu kommen. Es ist mir lei-
 der nicht möglich mich diesen Winter von Rom zu entfernen, und
 ich mußte mich deshalb für jetzt Baron Promay gegenüber
 bestens entschuldigen. Doch aufgeschoben ist nicht aufgehoben;
 es fragt sich hauptsächlich in welcher Veranlassung, unter
 welchen Umständen ich mich dahin begeben. Meine persönliche
 Stellung kommt dabei sehr in Betracht. Der Schwerpunkt meines
 musikalischen Wirkens, liegt entschieden seit mehreren Jahren
 in meinen Compositionen, die ich vor der Hand am besten und
 bequemsten in Rom weiterbringen kann. Außerdem haben meine
 Verpflichtungen gegen den Großherzog von Weimar nicht auf-
 gehört. Derselbe hat mich seit längerer Zeit von allen Dienst-

5

III

III

III

III

zu neu Zeit, es bleibt
 ob d. die besten
 Worte zu sein
 geschrieben
 der separat
 schreibe er:
 Orchester Leitung
 Dirigenten
 Virtuosen Compo
 Da er aber die
 Trennungzeit
 gebrauchte
 renomme mit
 mittel auf
 ist doch
 leben, das
 Virtuosenrenome
 geschrieben hätte

Original:
 handschriftlich

II, 33. d. d. Prof. an d. Univ. Karst. II, 33.

schnell verstanden oder anerkannt wird; wenn ich einst nicht mehr hienieden sein werde, findet sich schon das Übrige. Ich kann es im Fortarbeiten ruhig abwarten, und einstweilen mein Virtuosenrenomé²⁹ durch die Unbill welche meine Compositionen zuvörderst begegnet, gelassen büßen.

Sie wissen wie ich darüber denke, Verehrter Freund, und verübeln es mir nicht dafs ich „mein höheres Ziel“ unaufhaltsam verfolge.

In diesen Tagen wurde mir eine besondere Überraschung zu Theil. Ich erhielt ein sehr freundliches Schreiben, im Nahmen des Pesther Conservatoriums, von Baron Pronay⁰²⁶ unterzeichnet, worin man mich einladet nach Pest zu kommen. Es ist mir leider nicht möglich mich diesen Winter von Rom zu entfernen, und ich mußte mich deshalb für jetzt Baron Pronay gegenüber bestens entschuldigen³⁰. Doch aufgeschoben ist nicht aufgehoben; es fragt sich hauptsächlich³¹ in welcher Veranlassung, unter welchen Umständen ich mich dahin begeben. Meine persönliche Stellung kommt dabei sehr in Betracht. Der Schwerpunkt meines musikalischen Wirkens, liegt entschieden seit mehreren Jahren in meinen Compositionen, die ich vor der Hand am besten und bequemsten in Rom weiter bringen kann. Außerdem haben meine Verpflichtungen gegen den Groß Herzog von Weimar nicht aufgehört. Derfelbe hat mich seit längerer Zeit von allen Dienstleistungen als Kapellmeister enthoben, und mich im vorigen Jahre, kurz vor meiner Abreise, zu seinen Kammer Herrn ernannt. Nach meinem gegebenen Versprechen, an welches mich der Großherzog in seinen Briefen stets freundlichst erinnert, bin ich, sobald ich Rom verlasse an einen zeitweiligen Aufenthalt in Weimar gebunden. Auch beabsichtige ich im Laufe nächsten Somers mehrere Wochen dort zuzubringen, und vielleicht weiß es eben paßt (?) eine 1^{te} Aufführung der Elisabeth auf der Wartburg zu veranstalten³².

Hätte man früher daran gedacht (etwa vor 5–6 Jahren) mir einen Wirkungskreis in Pest einzuräumen, so wäre mir es allerdings viel leichter gewesen mich darnach einzurichten³³. Ich verdenke es keineswegs den Leuten nicht dafs sie nicht wußten was von mir zu halten, und was mit mir anzufangen. . .

. . . . Die meisten meiner Bekannten sogar wissen es ja bis dato nicht! Bloß muß ich jetzt sehr überlegen worauf ich eingehe, und wie weit ich meine Beteiligung und Verantwortlichkeit einsetzen darf. Nachdem ich mehr als 30 verschiedene Orchester dirigirt, und speciell in Weimar 10 Jahre lang als sehr thätiger Kapellmeister (von 48 bis 58) fungirt habe, ist meine Dirigenten Carrière ebenso beschloßen, obschon mit weniger Annehmlichkeiten, als meine Virtuosen Carrière die ich im Jahre 47, seit welchem ich nicht mehr öffentlich spielte, ein für allemal beendet. Möglicherweise aber findet sich gelegentlich etwas, – vielleicht eine Aufgabe wie die der Graner Mefse, – wodurch ich mich Ungarn wieder nähere --- Daß komme ich mit Freuden und verspreche Ihnen dafs ich keinen schlechten Gelegenheits Kram mitbringen werde! –

Benachrichtigen Sie mich bald, Verehrter Freund von Ihren musikalischen Arbeiten, und wenn möglich schicken Sie mir einige von Ihren neueren Compositionen zu. Aller Wahrscheinlichkeit nach

²⁹ Hier ist der Übergang zu neuer Zeile. Es bleibt offen, ob Liszt die beiden Worte [Virtuosen Renomé] zusammen geschrieben hätte oder separirt, sonst schreibt er: Orchester Einleitung, Dirigenten Carrière, Virtuosen Carrière. Da er aber das Trennungszeichen gebraucht und renomé mit Minuskel anfängt, ist doch wahrscheinlicher, dass er Virtuosenrenomé geschrieben hätte.

³⁰ Siehe den Brief an Eduard Liszt, Briefe II, 38 und an August, S. 98.

³¹ Original: hauptsächlich

³² Bekanntlich fand die 1^{te} Aufführung den 15. August 1865 in Budapest [richtig: in Pest] statt; die auf der Wartburg folgte erst am 28. August 1867

³³ Der leise Vorwurf Liszts wird noch begreiflicher, wenn man bedenkt, dass er bereits 1839 seine Dienste als Leiter einer Musikschule dem Vaterland angeboten hatte (siehe Kapp, S. 125) und wiederholt Konzerte zum Besten eines Konservatorium-Fonds veranstaltete. Mit welchen Gefühlen er dann im Alter die Direktion [richtig: die Präsidentschaft] der 1875 ins Leben gerufenen Landes Musikakademie übernahm, darüber belehren uns die Briefe an Baron August.

⁰²⁶ Baron Gábor Prónay (1812–1875), ungarischer Politiker und Kunstmäzen, seit 1852 Präsident des Pester Nationalkonservatoriums.

werde ich mehrere Winter in Rom still verleben; leisten Sie mir also durch Ihre Werke eine angenehme und interessante geistige Gesellschaft. Sie wissen dafs ich denselben ein offenes Ohr und einen sympathischen Sinn entgegenbringe, sowie ich Ihnen stets verbleibe mit aufrichtiger Theilnahme und Hochschätzung

freundschaftlich ergeben
F. Liszt

P. S. Da wenig Leute meine Partituren zu lesen im Stand oder aufgelegt sind, biete ich sie selten an. Falls Sie aber Verehrter Freund Zeit zu solcher Lectüre hätten, schicke ich Ihnen mit Vergnügen (durch Freund Brendel in Leipzig⁰²⁷) die Faust Symphonie und die 3 zuletzt erschienenen Symphonischen Dichtungen.–

Wollen Sie so gefällig sein beiliegenden Brief an Herrn von Augustz entweder selbst zu³⁴ übergeben oder sicher zukommen zu lassen? – Ich weiß nicht wo Er sich jetzt befindet, und wünsche dafs Er von mir etwas erfährt.–

In Ihrem Brief schreiben Sie mir auch, bitte, Ihre genaue Adresse. –

[Brief Nr. 3]

221. Penzing bei Wien.

12 October. [1863]³⁵

Werthester Freund!³⁶

Mein vor 8 Tagen telegraphisch Ihnen angekündigter Besuch in Pesth hatte lediglich den Zweck, von unserem Freunde Reményi⁰²⁸ dasjenige zu erhalten, um was ich ihn auf jede Weise wiederholt schriftlich gebeten hatte, – eine klare und bestimmte Antwort und Auskunft, wie sie in einer Briefseite zu geben waren. Einmal mündlich, als ich ihn zufällig in einer Aufführung des Lohengrin in Wien traf, und zweimal in telegraphischen Rückantworten, hat er mir einen ausführlichen Brief in unmittelbare Aussicht gestellt, das letzte Mal heut' vor 8 Tagen. Auf keine Weise ist es möglich gewesen, die Erfüllung dieser Verheissung von ihm zu erlangen.

Fern ist es mir, deshalb einen Zweifel an unsres Freundes Charakter aufkommen zu lassen; nur diess Eine muss ich bekennen, dass nie etwas mich mehr gemartert hat, als dieses mir durchaus unbegreifliche Schweigen. Wäre es ein absolutes Schweigen, so müsste ich endlich zur Resignation gelangt sein: aber so ist es durch kurze Andeutungen unterbrochen, die mich zu einem nun vielleicht höchst verderblich werdenden Ausharren und Hoffen ermuthigten.

Nun beschwöre ich Sie, werther Freund, mir von sich aus sofort brieflich mitzutheilen, was Sie etwa durch Reményi über den Erfolg seiner jedenfalls grossherzigen Bemühungen für mich, erfahren haben

³⁴ Orig.: zü

³⁵ Siehe Haraszti, Richard Wagner és Magyarorszáig [Richard Wagner und Ungarn].

³⁶ Die beiden Briefe Wagners sind mit lateinischen Buchstaben geschrieben.

⁰²⁷ Franz Brendel (1811–1868), deutscher Musikschriftsteller, seit 1844 Herausgeber der *Neuen Zeitschrift für Musik*, seit 1859 Präsident des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

⁰²⁸ Ede (Eduard) Reményi (1828–1898), weltberühmter ungarischer Geiger. Um 1852 gehörte er dem Weimarer Kreis Liszts an, später spielte er eine wichtige Rolle im Leben des jungen Brahms. Er galt als ein wirkungsvoller Verbreiter der Musik von Liszt, Wagner und Berlioz in Ungarn wie auch der volkstümlich-populären ungarischen Kunstmusik außerhalb seines Vaterlandes. Wichtige nationale Bewegungen fanden stets einen großzügigen Gönner in ihm; größtenteils aus seinen Konzerteinnahmen wurde das Budapester Petöfi-Denkmal errichtet. In anderen Fällen erwies sich sein anfänglicher Enthusiasmus – und einem solchen fiel auch Wagner zum Opfer – als Strohfeuer.

mögen. Ich nehme hiebei, gewiss mit Recht, an, dass ich zu Ihnen als einem mit dem Gegenstande jener Bemühungen Vertrauten sprechen kann.–

Erfüllen Sie mir diese Bitte? – Ich hoffe es, und grüsse Sie mit wahrer Hochachtung und Freundschaft!

Ihr
Richard Wagner.

[Brief Nr. 4]

Werther Freund!

Ich kann es noch nicht verwinden, dass ich Sie ohne Abschied – in so übler Stimmung – und so gänzlich ohne welche Entschädigung für den verfehlten Zweck, von hier scheiden liess. –

Das beiliegende Billet⁰²⁹ bewahre ich Ihnen auf: es war am Abend Ihrer Abreise geschrieben; ich hoffte Sie noch aufhalten zu können; doch traf Sie mein Diener bereits nicht mehr an. Es hat mir diess sehr weh' gethan! –

Kann es Sie nun einiger Maassen freuen, wenn ich Ihnen berichte, dass am 10 u. 13' d. M. zwei vortreffliche Aufführungen des Tristan nun wirklich stattgefunden haben? Nächsten Sonntag geben wir ihn zum dritten und letzten Mal. Der Erfolg steigerte sich namentlich in der zweiten Vorstellung – bis zum völligen Furore, – was immerhin bei diesem Werke, einem gewöhnlichen Theaterpublicum gegenüber, wirklich zum verwundern ist. Alles ging vortrefflich: gewiss würden auch Sie zufrieden gewesen sein! Wie sehr hätte ich es Ihnen gegönt, es erleben zu können!

Bitte theilen Sie diese Nachrichten, mit meinen herzlichsten Grüßen und Danksagungen, den lieben Pesther Freunden mit, die hier es so übel trafen, mir aber dadurch für immer werth u. theuer geworden sind.

Leben Sie wohl, und behalten Sie stets in gutem Angedenken

München
14 Juni 1865.

Ihren
ergebensten
Richard Wagner

⁰²⁹ Wagners Billett an Mosonyi vom 24. Mai 1865, in dem er versuchte, den ungarischen Komponisten in München zurückzuhalten. Veröffentlicht mit einigen Ungenauigkeiten (deutsch und ungarisch) durch Haraszi in dessen Buch *Wagner Richard és Magyarországon* (*Richard Wagner und Ungarn*), Budapest 1916, S. 471 bzw. 324.

KLEINE BEITRÄGE

Franz Liszts Kindheit Versuch eines biographischen Grundrisses

von Gerhard J. Winkler, Eisenstadt

Die erste Lebensperiode Franz Liszts gehört hundert Jahre nach seinem Tod noch immer zu den dunkelsten Phasen in der Biographie des Komponisten, dessen Werk und Leben ohnehin ein merkwürdig geringes Maß an historisch-kritischer Aufarbeitung erfahren haben. Eine dem Gegenstand angemessene Geschichtsschreibung von Liszts Kindheit scheint bisher von enormen Schwierigkeiten begleitet worden zu sein. Zunächst hat die unter Liszts Duldung in die Welt gesetzte und von den Nachkommen seines Wiener ‚Vetters‘ Eduard gegen behördliche Evidenz aufrechterhaltene Legende, Liszts Herkunft sei von ungarischem Adel¹, einen konkreten Blick auf seine Herkunft und Kindheitsjahre behindert. Darüber hinaus brachte es Liszts ‚dezentrierte‘ Lebensweise mit sich, daß sich auch die Dokumente zu seiner Kindheit in Archiven über ganz Europa verstreut finden, eine Tatsache, aus der der Liszt-Forschung manche Barrieren erwachsen, die den gegenseitigen Informationsfluß und eine einheitliche Sichtung erschwerten. Angesichts der unüberschaubaren Materiallage ist es daher kein Wunder, daß die meisten Dokumente zu Liszts Herkunft, Kindheit und Jugend als Marginalien an entlegenen Stellen publiziert wurden und daß sich die Biographen in ihrer Verlegenheit mit den vorhandenen Anekdoten über Liszts Kindheitsperiode in seine französische Virtuosenzeit hinwegretteten². Diese Lücke zu füllen, wäre das natürliche Betätigungsfeld ungarischer Liszt-Forschung gewesen, wenn nicht die Tatsache, daß Liszts Geburtsort Raiding sich seit 1921 auf österreichischem Territorium, im Burgenland, befindet, das Thema Liszt in die nationale Problematik beider Länder hineingezogen und jede Frage nach den historischen Umständen von Liszts Kindheit mit dem nationalen Problem überlagert hätte, ob Liszt ein ‚Ungar‘ – nach seiner Staatszugehörigkeit – oder ein ‚Deutscher‘ – nach seiner Muttersprache (und der Sprache seiner väterlichen Vorfahren) – sei³. Ungarische Veröffentlichungen⁴ zum Thema blieben im deutschsprachigen Ausland größtenteils unbekannt, und was das Burgenland betrifft, so hat dieses – abgesehen davon, daß es über keine großstädtischen Forschungseinrichtungen verfügt – eine ‚kulturelle Identität‘ wohl eher in Haydn gefunden⁵.

¹ Lina Ramann, *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch*, Bd. 1, Leipzig 1880, S. 4; Eduard Ritter von Liszt, *Franz Liszt. Abstammung, Familie, Begebenheiten*, Wien-Leipzig 1937, S. 1 ff. Vgl. Alan Walker, *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811–1847*, London 1982, S. 30–33.

² Symptomatisch für diesen biographischen Forschungsstand sind bereits Lina Ramanns rührende Fragezettel an Liszt mit Fragen nach dessen Vater und Mutter usw. (Lina Ramann, *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt*, hrsg. von Arthur Seidl, Textrevision von Friedrich Schnapp, Mainz [1983], S. 387 ff.); manche der von August Göllerich wiedergegebenen Bemerkungen des alten Liszt ziehen sich bis in die neuesten Arbeiten durch (August Göllerich, *Franz Liszt*, Berlin 1908, z. B. S. 134 f., S. 159).

³ Die Heftigkeit dieser ideologischen Auseinandersetzungen zittert noch in dem von Klara Hamburger herausgegebenen Buch *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, Budapest 1978, nach, wo in der Teilübersetzung der Studie von Ernő Békefi, *Liszt Ferenc Származása és családja (Franz Liszt. Seine Abstammung – seine Familie)*, Budapest 1973, die meisten der heute im Burgenland gelegenen, zu Liszts Zeiten noch deutschen Ortsnamen, zunächst mit ihrem ungarischen Äquivalent geschrieben sind (z. B. S. 23). – Historisch korrekt gesprochen, war das Königreich Ungarn 1811, zur Zeit von Liszts Geburt, Teil des Österreichischen Kaiserreiches, das wiederum aus der Auflösung des Heiligen Römischen Reiches 1806 hervorgegangen ist. Ungarn als selbständig verwaltete Staatseinheit gab es erst seit 1867 (dem sog. „Ausgleich“) im Rahmen einer Österreichisch-Ungarischen „Doppelmonarchie“.

⁴ Gemeint sind die Aufsätze Czekeys, Békefis, Háríchs und Valkós (vgl. Alan Walker, *Franz Liszt*, a.a.O., Literaturverzeichnis S. 449 ff.).

⁵ Etwa: Johann Harich, *Franz Liszts Vorfahren und Kinderjahre*, in: *ÖMZ* 26 (1971), S. 504 ff.

So blieb es einem Engländer vorbehalten, fast hundert Jahre nach dem Tod des Komponisten erst einmal einen internationalen Forschungsstand zu schaffen, was dessen Kindheitsbiographie betrifft. Alan Walker hat in dem 1983 erschienenen ersten Band seiner Liszt-Biographie nicht nur die vielen verstreuten Vorarbeiten berücksichtigt und aufgearbeitet, sondern auch versucht, in den europäischen Archiven und Bibliotheken wichtiges, noch unveröffentlichtes Material zu sichten. In seinem Buch sind sowohl der Biographie des Großvaters wie der des Vaters Liszts einige ausgiebige Abschnitte gewidmet, bevor er daran geht, Liszts Wunderkindjahre anhand der verfügbaren Dokumente zu beschreiben. So sehr aber das Verdienst eines solchen Unternehmens auch außer Zweifel zu stellen ist, so sehr läßt Walkers Darstellung, indem sie sozusagen unbeabsichtigt die eigentlichen Schwierigkeiten in der Sache enthüllt, manches zu wünschen übrig.

So reich nämlich Liszts Wunderkindzeit an äußeren Glanzpunkten ist, so wenig weiß man trotz Aufarbeitung aller vorhandenen Dokumente über die Seelenlage des Wunderkindes, wie ja überhaupt von Liszts Jugend außer spärlichen, meist gefärbten späteren Erinnerungen außer einem Tagebuch des Fünfzehnjährigen nur wenige Selbstzeugnisse überliefert sind⁶. Was davon überliefert ist – Familienbriefe und andere Sekundärzeugnisse, Erinnerungen von Zeitgenossen, Konzertplakate, Zeitungsartikel⁷ usw. –, umrahmt einen blinden Fleck der Liszt-Biographie, was heute, nachdem die Psychoanalyse auf die wichtige Rolle der Kindheit aufmerksam gemacht hat, doppelt schmerzlich ist. Genaugenommen ist also das Kind Liszt für den Biographen eine ‚black box‘, ein Objekt, das selbst keine Informationen von sich gibt, und jeder Biograph muß mit der Beschreibung äußerer Szenarien vorlieb nehmen, wobei es natürlich in höchstem Maße auf Vorverständnis, Auswahl und Perspektive dessen ankommt, der berichtet, und was von dieser so extraordinären Jugend er berichtet. Man kann die Geschichte von Liszts Kindheit sozusagen nicht ‚von innen‘ schreiben – wie etwa Sartre es im Falle Flauberts getan hat⁸ –, und ist andererseits doch gezwungen, äußere Kulissen wegzuräumen, um zu etwas wie ‚Tiefenstrukturen‘ zu gelangen; so bleibt als biographische Physiognomie dieser Kindheit nicht mehr übrig als eine leere Silhouette, nämlich die Innenkontur der ‚Dispositive‘, von denen sie umstellt ist. Angesichts eines solchen Vorverständnisses von Biographie nimmt sich Walkers Verfahren, an den Dokumenten entlang zu schreiben, ein wenig unsensibel aus und provoziert das Bedürfnis, einige Sachverhalte stärker zu pointieren – auch auf die Gefahr hin, die unmittelbare Deckung durch die Texte zu verlassen. Wahrscheinlich birgt der Vorteil des von außen Kommenden, durch keine nationalen Vorurteile gehemmt zu sein, auch das Handicap des Mangels an historischer Durchdringung in sich, abgesehen davon, daß Walker, wahrscheinlich aus verlegerischen Gründen, alle Zitate in Englisch wiedergibt, womit nicht nur das ‚historische Kolorit‘ verloren geht⁹. Es ist nun wiederum die Aufgabe einer von solchen Problemen, und nicht von nationalen Besitzansprüchen ausgehenden Lokalgeschichtsschreibung, die historischen Tatsachen profilierter zu interpretieren¹⁰.

Die folgende Skizze wird, davon ausgehend, die oben angesprochene ‚Innenkontur‘ von Liszts Kindheit an drei wesentlichen Knotenpunkten nachzuzeichnen versuchen, und es wird zu fragen sein, ob sich in dem Schweigen, das vom Wunderkind Liszt selbst ausgeht, bei genauem Hinhören nicht eine Stimme vernehmen läßt, die die lautstarken anderen Zeugnisse kontrapunktiert.

⁶ Das Tagebuch, unter der Signatur Hs 51/IV im Bayreuther Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, eigentlich eine Sammlung von Lese Früchten und Buchführung über religiöse Exerzitien, ist kürzlich, mit detaillierten und exakten Anmerkungen versehen, publiziert worden: Franz Liszt, *Tagebuch 1827*, hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Kleinertz, Wien 1986. Die ebenfalls im Bayreuther Nationalarchiv unter der Sign. II Cb 124–132 aufbewahrten, bisher unveröffentlichten Briefe Liszts aus den Jahren 1824–27 hat Maria P. Eckhardt im *New Hungarian Quarterly* 27, Nr. 103 (Herbst 1986), herausgegeben.

⁷ Dazu ist unter den neuen Publikationen zu erwähnen: Dezső Legány, *Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886*, Budapest u. Wien 1984. Auch von Franz Liszts erster gedruckter Komposition, der *Diabelli-Variation*, liegt seit kurzem ein Reprint vor: *Diabellis Vaterländischer Künstler-Verein. 2. Abtheilung*, in: *DTÖ* 136, Graz 1984.

⁸ Jean-Paul Sartre, *Der Idiot der Familie. Gustave Flaubert 1821–1857*, 5 Bände, Reinbek bei Hamburg 1977–1980. Zum Begriff ‚Dispositiv‘ vgl. Michael Foucault, *Dispositive der Macht*, Berlin 1978, S. 118ff.

⁹ Von Walkers Buch liegt übrigens seit kurzem eine ungarische Übersetzung vor: *Liszt Ferenc. I. A virtuóz évek 1811–1847*, Budapest 1986 (Übersetzung von Rácz Judit).

¹⁰ Aus Anlaß der Liszt-Jubiläen 1986 wurde im Burgenländischen Landesmuseum eine Ausstellung mit internationalen Leihgaben zum Thema von Liszts Jugend gezeigt. Sie war gekoppelt mit einem Forschungsprojekt, dessen Ergebnisse in den Beiträgen des Ausstellungskataloges veröffentlicht sind: *Franz Liszt – Ein Genie aus dem pannonischen Raum. Kindheit und Jugend*, hrsg. vom Burgenländischen Landesmuseum, Eisenstadt 1986 (Im folgenden als: *Ausstellungskatalog*).

A Die spätf feudale Instanz Esterházy

Begonnen werden soll mit jenem Dokument, mit dem Franz Liszt sozusagen die Musikgeschichte betritt: dem Schreiben seines Vaters Adam an seinen Dienstherrn, den Fürsten Nikolaus II. Esterházy v. Galantha (1765–1833) von Ende Juli 1819¹¹. In diesem Schreiben, dem noch weitere ähnliche folgen werden, wendet sich Adam Liszt, seines fürstlichen Beamtentitels nach „Schäferey Rechnungsführer“ auf dem fürstlichen Gutshof in Raiding, Grundherrschaft Lackenbach, mit folgendem Anliegen untertänigst an seinen obersten Dienstherrn: Seine Hochfürstliche Durchlaucht hätten die Musik-Talente seines 7 1/2-jährigen Sohnes Ihrer besonderen Aufmerksamkeit gewürdigt; der einzige Ort, um diesen angemessen in der „unerschöpflichen Tonkunst“ auszubilden, sei „Wienn“, der „Wohnsitz der Music“; eine umfassende, auch Sprachen und die „moralische Erziehung“ einbegreifende Ausbildung nebst Kost, Quartier und Kleidung erfordere aber Summen, die sein Gehalt um ein Vielfaches übersteigen (Adam Liszt nennt als Richtzahlen 1300–1500 Gulden). Da er natürlich keinen Anspruch auf so hohe Unterstützung machen könne, bitte er nur um einen jährlichen Zuschuß „aus grossen Gnaden“ für die Bezahlung eines Musikmeisters und um seine Dienstversetzung auf eine entsprechende Stelle in der Fürstlichen Palaisverwaltung in Wien, was eine Ersparung aller Nebenkosten bedeuten würde.

Dieses Schriftstück wurde oft zitiert. Man verkürzt es um seine historische Substanz und nahezu unbeschreibliche *Couleur locale*, wenn man die unmittelbar musikgeschichtlich relevanten Details isoliert und den Aktenlauf der Esterházy'schen Güterverwaltung nicht mitberücksichtigt, den es ausgelöst hat. Wenn nun der Weg, den dieses Schreiben genommen hat, stellvertretend für alle weiteren Schriftstücke dieser Art, nachgezeichnet wird, dann, um die Frage zu klären, was es heißt: ein Esterházy'scher Untertan schreibt seinem Fürsten.

Adam Liszt hat sein Anliegen in dieser Form schriftlich nachgereicht, nachdem er es während einer Audienz offenbar schon mündlich vorgebracht hatte; er ist mit seinem Sohn eigens nach Wien gereist, um ihn dem Fürsten vorzustellen, hat bei dieser Gelegenheit auch Carl Czerny, den späteren Lehrer, zu einer ersten Kontaktnahme aufgesucht¹² und bei Sachverständigen die Informationen bezüglich der Ausbildungskosten eingeholt, die er im Brief dem Fürsten so penibel vorrechnet, und hat noch vor Abreise den Brief an den entsprechenden Stellen in Wien persönlich abgegeben. Im Normalfalle hätte er ein derartiges Ansuchen auf dem Dienstweg bei der *Fürstlich Eisenstädter Domainen Direction*, (oder *Güter-Verwaltung*), einbringen müssen, von wo es, bereits amtlich sachbearbeitet, von einem Beamten zur regulären und turnusmäßigen Vorlage nach Wien mitgenommen worden wäre. Es wäre dann von einem amtlichen Schriftstück begleitet worden, einem sog. *Unterthänigsten Vortrag*, das die Punkte des Anliegens zusammenfaßt und juristisch aufschlüsselt, gleichzeitig als Gedächtnisstütze des vortragenden Beamten und als Entscheidungsgrundlage des Fürsten dient. In diesem speziellen Fall aber beauftragte der Fürst einen Regential-Beamten mit der Sachbearbeitung des Falles, der seine Recherchen in einem Gutachten zusammenfaßte. Darin geht er zunächst auf die Lisztschen Anliegen ein, hebt wohlwollend dessen Bescheidenheit hervor und kommt dann nach einer kurzen Dienstbeurteilung nicht ohne Umschweife zur Sache: In der Wiener Palaisverwaltung seien alle passenden Stellen besetzt; die *Fürstliche Central Directions Kanzley* sei mit den nötigen Individuen versehen, das Haushofministerium und das Stalldepartement hätten ihre Rechnungsführer etc.; wenn es nicht einer höchstgelegenen fürstlichen Normalvorschrift zuwiderliefe, die Verbindung und das bestmögliche

¹¹ Die meisten der Lisztschen Familiendokumente, die Walker hier benutzt hat, sind Esterházy'sche Aktenstücke, stammen aus den fürstlichen Archiven im heutigen Burgenland und befinden sich nun in der Musiksammlung der Ungarischen Széchényi-Nationalbibliothek. Sie gehören dort dem Corpus der *Acta musicalia* (im folgenden: *AM*) an, die heute z. B. auch als Grundlage der Haydn-Forschung dienen. Abgesehen davon, daß die Liszt-Akten keinen geschlossenen, sondern einen willkürlich ausgewählten Archivbestand darstellen – ein anderer Teil dürfte sich noch im ursprünglichen Privatbesitz befinden, ist aber zur Zeit nicht zugänglich –, sind die Aktenstücke im chronologischen Register inhaltlich nicht aufgeschlüsselt, so daß also Alan Walker sich vermutlich an die Vorauswahlen der Vorarbeiten, z. B. Aristid Valkós, gehalten hat. Adam Liszts Schreiben von Ende Juli 1819 trägt die Sign. *AM* 170.

¹² Carl Czerny nennt in seiner Autobiographie 1819 als Datum der ersten Bekanntschaft mit den Liszts: *Erinnerungen aus meinem Leben*, hrsg. von Walter Kolneder, Straßburg u. Baden-Baden 1968 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen Bd. 46), S. 27; das genaue Datum der Bekanntschaft mit Czerny wäre also schon mit Ende Juli, nicht Mitte August 1819 anzusetzen (Walker, a.a.O., S. 67).

Einverständnis zwischen dem den Hofstaatswein in Wien verrechnenden Kellermeister und dem Wiener Verschleißkeller-Rechnungsführer – „wo einer dem Anderen controlliret“ – zu trennen, dann könnte man den Recurrenten an einem der beiden Posten als „Wein-Controllor“ anstellen und „für dessen Sohn die Bezahlung des so wohlfeil als möglich zu accordirenden für den Knaben angemessenen Musiquemeisters in Gnaden [. . .] passiren, die Besorgung alles Uibrigen dem Vater [. . .] überlassen“. In diesem Fall aber hätte sich Adam Liszt in Form eines schriftlichen Reverses (und der Sohn nach erreichter Majorennität) zu verpflichten, die Auslagen dem fürstlichen Aerarium zu ersetzen und ohne fürstliche Erlaubnis in keine anderen Dienste zu treten. Was eine zweite Bitte Adam Liszts betreffe, die Gewährung eines Urlaubs von 8 bis 10 Tagen, um seinen Sohn bei einem Konzert in Baden auftreten lassen zu können, könne dies in Gnaden gestattet werden, es sei denn, durch seine Entfernung erwachsen Nachteile für den Dienst¹³.

Auf dieses Gutachten vom 4. August 1819 erging am 12. der schriftliche Entscheid, Liszts Urlaubsansuchen sei unter den obgenannten Bedingungen genehmigt; was allerdings seine Versetzung betrifft, wollte sich der Fürst offenbar auf keine komplizierten dienstlichen Revirements einlassen; Adam Liszt wird auf den Termin vertröstet, wenn die Keller in den Wiener Neubauten am Haarhof und in der Naglergasse in Betrieb seien. Am 21. September folgte noch ein Nachtrag an den Güterregenten v. Szentgály, anlässlich der in Eisenstadt abzuhaltenden fürstlichen Jagden könne sich der Knabe am Pianoforte vor dem Hof präsentieren, worüber der Kapellmeister Fuchs zwecks Disponierung zu verständigen sei¹⁴.

Dieser einzige Aktenlauf illustriert in seiner Korrektheit und Umständlichkeit das Prinzip der fürstlichen Güterverwaltung besser als manche umfangreiche historische Abhandlung über das sog. Esterházyische Fideikommiß¹⁵. Adam Liszt sah sich mit seinem Lebensprojekt keineswegs allein fürstlicher Willkür gegenüber, sondern einem bis ins Detail durch-hierarchisierten Beamtenapparat, der von dem Ineinanderspiel genau abgezierter Dienstbefugnisse bis hin zu den Pensionskassen juristisch ausgeklügelt war¹⁶. Seit den glanzvollen Zeiten Joseph Haydns und Johann Nepomuk Hummels hatte sich darin insofern etwas geändert, als der fürstliche Hof sich nun vorwiegend am kaiserlichen Hof in Wien in den Stadtpalais aufhielt, und die Eisenstädter Residenz nur noch Anlaß für spezielle Aufenthalte, wie eben die fürstlichen Jagden, war. Agrarische Produktion und Verwaltung gingen indessen auf den fürstlichen Gütern weiter, und der Fürst hätte als Einzelperson die Arbeiten weder überblicken noch koordinieren können, hätte er nicht ein kompliziertes Verwaltungssystem zur Verfügung gehabt, das auch in seiner Abwesenheit funktionierte.

Aus Paris schreibt Adam Liszt am 20. März 1824 einem Eisenstädter Freund: „Ich muß oft lachen, und das macht mir manches Vergnügen, wenn ich auf die ämtlichen Gesichter denke, wie steif und systematisch da alles zugeht, ich konnte mich freilich dieser Steifheit am wenigsten aber keinem

¹³ Dieses Badener Konzert würde Liszts erstes öffentliches Auftreten repräsentieren (Walker, a.a.O., S. 89).

¹⁴ An dieser Stelle sind bei Walker mehrere Korrekturen anzubringen. 1) Lesefehler: Die fürstlichen Jagden, wo sich Liszt hören lassen sollte, fanden nicht in Raiding, sondern in Eisenstadt statt und der 21. September ist nicht der Konzerttermin selbst, sondern das Datum der schriftlichen Benachrichtigung (vgl. Walker, S. 65). Aus solchen Lese-Ungenauigkeiten ergibt sich auch die Korrektur Anm. 12: 2.) der „gewisse (one) Szentgály“, bei Walker „steward“ (S. 65), war niemand geringerer als Johann v. Szentgály, der Güterregent, höchster Beamter der Eisenstädter Direktion, vergleichbar etwa einem heutigen Magistratsdirektor einer größeren österreichischen Stadt.

¹⁵ Vgl. Istvan Kállay, *Az Esterházy Hercegi Hitbizomány központi igazgatása a 18. század második felben*, in: *Századok* 110 (1976), S. 853–913.

¹⁶ Die riesigen Besitzungen der Fürsten Esterházy waren zwar kein geschlossenes Territorium – der Fürst besaß auch die Herrschaft Pottendorf im heutigen Niederösterreich (wo Liszts Großvater 1844 als Schloßorganist sein Leben beendigte), die Abtei Edelstetten in Bayern, Güter am Plattensee und ab 1828 auch am Bodensee – abgesehen von den Palais in Wien; die ‚Grundherrschaften‘ wurden jedoch im wesentlichen zentral verwaltet. Die Amtssprachen waren Deutsch und Latein. Die Esterházyische Verwaltungsbürokratie konnte sich durchaus mit der kaiserlichen Hofkanzlei in Wien vergleichen und resultierte aus der territorial lockeren Feudalstruktur des Heiligen Römischen Reiches, wo die ‚Grundherrschaft‘, wie in diesem Falle, auch politische Verwaltung repräsentierte. In Anbetracht dessen also, daß Liszts Vater Esterházyischer Beamter war, dürften die Probleme, die daraus erwachsen, seine Kindheit mehr geprägt haben als die nationale Problematik, ob er als Einwohner des Ungarischen Königreiches oder Österreichischen Kaiserreiches geboren wurde (s. Anm. 3). Um 1800 umfaßte der Esterházyische Beamtenapparat etwa 1100 Beamten in Hofstaat und Herrschaftsverwaltung.

System unterwerfen, dafür ward ich auch nur nach jenen belohnt.“¹⁷ Diese Worte sind auf den Esterházy'schen Beamtenapparat gemünzt, in dem Adam Liszt freilich nur ein untergeordnetes Rädchen darstellte und demgegenüber sein Lebensanliegen als überzogener Sonderwunsch erscheinen mußte. Auch zu den Zeiten, als die westungarischen Residenzen der Esterházy's noch einen europäischen Mittelpunkt adeliger Kultur repräsentierten, war der jeweilige Fürst weniger ‚Mäzen der Künste‘ – dieses Wort wird oft gebraucht, verfälscht jedoch den historischen Sachverhalt –, sondern Dienstherr eines fürstlichen Theater- und Musikbetriebs mit strengen dienstlichen Reglements gewesen¹⁸. Es ist daher kein Widerspruch, wenn derselbe Fürst Nikolaus II. (Enkel des I. gleichen Namens, des ‚Prachtliebenden‘) noch am Beginn seiner Regentschaft, zwischen 1794 und etwa 1810, seine Eisenstädter Residenz großzügig auszubauen plante, und nun kaum daran interessiert war, daß sich einer seiner Untertanen auf seine Kosten mit eigenen Projekten hervortat. Die weiteren Schreiben Adam Liszts werden immer flehentlicher, ungeduldiger und nervöser; noch am 19. Juli 1822, schon in Wien, sandte er dem Fürsten ein klägliches Bittgesuch um eine Naturalwohnung (AM 3325, fol. 12728 f.). Und wenn er auch seinen Dienstherrn bei seinem Fürstenstolz packen wollte – „Betteln kann ein Fürst Esterházy'scher Beamter dießfalls doch nicht gehen [. . .]“ (AM 3500, Brief vom 13. April 1822) –, außer einem einmaligen Zuschuß von 200 Gulden (immerhin etwa ein Jahresgehalt), blieb es bei der Gewährung eines unbezahlten einjährigen Urlaubs, dessen Antrittstermin wie bei allen anderen Urlaubsansuchen von Dienstobliegenheiten – Schafschur, Hammelung – abhängig gemacht wurde. Nach diesem Urlaub, den Liszt mit seiner Familie erst im Frühjahr 1822 antrat, kehrte er nicht wieder auf seinen Dienstposten in Raiding zurück¹⁹.

B Adam Liszts „Unternehmen“ als bürgerliches Dispositiv

Adam Liszt steht als Einzelindividuum ganz exemplarisch an der großen gesellschaftlichen Schnittstelle des beginnenden 19. Jahrhunderts: Er trachtet, einen Ort, wo adelige Kultur im Niedergang begriffen ist, zu verlassen – Nikolaus II. hatte, wohl durch wirtschaftliche Schwierigkeiten infolge der Franzosenkriege bedingt, den Theaterbetrieb an der Eisenstädter Residenz aufgelöst und die Hofkapelle auf Sparetat gesetzt –, um Stätten bereits florierenden bürgerlichen Musikbetriebs aufzusuchen, zunächst Wien, „den Wohnsitz der Music“, dann Paris und London. Alleruntertänigste Briefunterschriften und devote Formeln dürfen keine Richtschnur der Interpretation sein. Auch Leopold Mozart hat ein halbes Jahrhundert zuvor, obwohl er mit seinem Sohn die adeligen Residenzen bereiste und dort Bücklinge nach allen Seiten austeilte, allein dadurch, daß er einen

¹⁷ Der Adressat dieses Schreibens, das von La Mara zusammen mit den Czerny-Briefen an Adam Liszt publiziert wurde (*Aus Franz Liszts erster Jugend. Ein Schreiben seines Vaters mit Briefen Czernys an ihn*, in: *Die Musik* 5/III [1906], S. 16 ff.), und das unter der Signatur Kasten 5/U 4 im Weimarer Goethe-Schiller-Archiv aufbewahrt wird, ist Ludwig Hofer (1778–1845), Esterházy'scher Rat in Eisenstadt. Die Identität des Adressaten ergibt sich daraus, daß Adam Liszt in einem Brief an seinen Vater vom 14. August 1825 (Weimar, Kasten 105/U3) auf „H. v. Hofer“ als Auskunftsperson hinweist, dieser Name aber bei den Grüben an die Eisenstädter Freunde im anderen Brief fehlt. Liszt hat übrigens während seiner Ungarn-Tournee 1839/40 im Hause Hofers übernachtet (*Wiener Allgem. Theaterzeitung*, 33. Jg., Nr. 47, S. 192). Hans Rudolf Jung wird diesen Brief in der sich in Vorbereitung befindlichen Briefauswahl (Berlin 1987) in korrekter Lesart neu publizieren.

¹⁸ Vgl. dazu: Ulrich Tank, *Studien zur Esterházy'schen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*, Regensburg 1981 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 101). Die dokumentarische Basis dieser Dissertation bildet übrigens das Corpus der *Acta Musicalia* (s. Anm. 11).

¹⁹ Der Unterstützungsbeitrag von 200 Gulden, auf das Ansuchen vom 13. April 1820 hin am 5. Juni gewährt (ebenfalls AM 3500), aber von Liszt gleich nach Benachrichtigung (1. Juli) am 10. Juli wieder zurückgezahlt (AM 3506) – darüber wird noch zu sprechen sein, Liszt erhielt die 200 Gulden aber zwei Jahre später am 18. Mai 1822 auf ein bereits in Wien abgefaßtes Bittgesuch vom 15. Mai hin (alles AM 3279). Das definitive Datum des Aufbruchs nach Wien dürfte schon Anfang April sein, weil sich die Esterházy'sche Verwaltung ab Ende März um eine Urlaubsvertretung Adam Liszts kümmerte. Franz Liszt selbst dürfte übrigens das gebrochene Verhältnis seines Vaters gegenüber seinem Dienstgeber übernommen haben: In einem Exemplar der Biographie von Johann Wilhelm Christern, das sich heute in der Library of Congress/Washington befindet, strich er auf Seite 9 einen Passus, der folgende Worte enthält: „[. . .] und Fürst Esterhazy legte ihm [=dem Knaben] 50 Ducaten in die zaubervolle Patschhand und empfahl ihm mit der Wärme eines Mäzen allen Magnaten des Ungarlandes“ und bemerkte dazu: „[. . .] der alte Fürst Esterhazy hat nie etwas für mich gethan – und ich möchte um keinen Preis daß dießes durchaus falsche renseignement für wahr gehalten würde“ (vgl. Walker, S. 4). *Franz Liszt. Nach seinem Leben und Wirken aus authentischen Berichten dargestellt von Christern*, Hamburg und Leipzig 1841, stellt übrigens in diesen Passagen eine Paraphrase der ersten Liszt-Biographie des Joseph d'Ortigue in der *Gazette musicale de Paris* 1835 dar. Zu Christern vgl. auch *MQ* 3/1936.

„individuellen ästhetischen Zweck“ in den Mittelpunkt seiner Interessen stellte, einen Akt der Emanzipation geleistet. Adam Liszts unter dem Druck der Ereignisse vollzogene Emanzipation von einem Fürstenuntertan, von einem feudalen ‚Subjekt‘ zu einem bürgerlichen, ging nicht ohne Blessuren ab.

Adam Liszt hat sein Projekt zu wiederholten Malen als ‚Unternehmen‘ bezeichnet, wörtlich: „mein großes/so kostspieliges Unternehmen“ (AM 3500, 3506). Was hindert daran, ihn beim Wort zu nehmen und seine Aktivitäten als Impresario seines Sohnes ganz unter merkantilen Gesichtspunkten zu betrachten, und zwar – besser noch in seiner französischen Variante ‚Entreprise‘ – in seinen frühkapitalistischen Bedeutungsnuancen, wo sich Pioniergeist, unternehmerisches Risiko und kaufmännische Kosten-Nutzen-Rechnung die Waage halten? Der ursprüngliche Plan Adam Liszts mag es gewesen sein, mit der gnädigen Hilfe des Fürsten seinem Sohn eine gediegene Ausbildung zu verschaffen. Dadurch aber, daß er seinen Schritt ohne fürstliche Rückendeckung zu setzen gezwungen war, mußte er seine Strategien der marktgesetzlichen Dynamik anpassen und sein Verhalten ihr ausliefern, wollte er sich in einer Gesellschaft durchsetzen, deren kultureller Austausch nach diesen Gesetzen funktionierte²⁰.

1. Adam Liszt hatte den Luxusartikel ‚Wunderkind‘ anzubieten und konnte am „Wohnsitz der Music“ Wien auf eine angemessene Nachfrage nach dieser begehrten Ware rechnen. Die Jahrzehnte um 1800 waren die hohe Zeit der Wunderkinder; in diesem geistesgeschichtlichen Phänomen feiern spätf feudale Perversion, das rousseausche Präjudiz einer universellen Bildbarkeit des kindlichen Geistes, frühindustrieller Drill und die Sensationslüsternheit einer niedergehaltenen bürgerlichen Öffentlichkeit eine unheilige Allianz – immerhin ist diese Ideen-Melange bis zu Adam Liszt in den hintersten Winkel der westungarischen Provinz gedrungen²¹.

Laut Eduard Hanslick ist Wien in den Jahren um 1800 „ein sehr bedeutender Stapelplatz von Wunderkindern“ gewesen; er zitiert einen Korrespondentenbericht der Leipziger AMZ, daß in Wien um das Jahr 1792 über die Hälfte der konzertierenden Künstler unter vierzehn Jahren gewesen sei²². Es braucht wohl nicht näher darauf eingegangen zu werden, daß die Sensationshungrigkeit der Wiener Gesellschaft in musikalischen Dingen nur die Kehrseite ihrer politischen Knebelung und Zensur war, und daß der Virtuosenrummel, die „Clavierseuche“ (Hanslick), der italienische Opernrummel und der ‚Rossinitaumel‘ nicht zufällig politische Zustände begleiten, als deren zentrale Stichworte Metternich, Karlsbader Beschlüsse, Biedermeier stehen mögen²³.

2. Als Adam Liszt den großen Sprung aus den sicheren, aber engen Verhältnissen auf das Glatteis der Großstadt wagte, wußte er, was ihn erwartete: „Gott! noch nie zitterte ich so sehr ohne Geld zu seyn als in den geldfressenden Wienn“ (19. Juli 1822, AM 3325, fol. 12728). Die Ausgangslage des Lisztschen Unternehmens erscheint unter diesen Umständen als geradezu grotesk aussichtslos in dreifacher Hinsicht:

a) in der Spanne zwischen seinem Beamtengehalt und den nötigen Investitionen, bis das

²⁰ Die folgenden Überlegungen konzentrieren sich auf die Wiener Anfangsphase dieser Entwicklung, gelten sinngemäß aber auch für die Pariser und Londoner Aufenthalte, wo sich jene Mechanismen schon eingespielt haben.

²¹ Wunderkinder haben vieles mit Jahrmarktsattraktionen einerseits und mit mechanischen Wunderwerken andererseits gemeinsam. Die beste Satire auf Wunderkinder hat E.T.A. Hoffmann mit seinem *Kater Murr* geliefert: ein Tier, das es bis zur Schriftstellerei gebracht hat, und seine durch Jacques Offenbach bestens bekannte Puppe Olympia – literarischer Reflex auf die Unheimlichkeit der Technik – könnte man als ein voll durchmechanisiertes Wunderkind bezeichnen.

²² Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 1, Wien 1869, S. 223–224 (Nachdruck Hildesheim 1979); Hanslick ebenda: „Wir nennen den 14jährigen Franz Schoberlechner (1812) [...], in den Jahren 1815 bis 1818: den 9jährigen Julius Szalay, Schüler Hummel's, die kleine Eleonore Förster, Tochter des Violinspielers und Quartettcompositeurs; die 7jährige Leopoldine Blahetka, die junge Antonia Pechwell; die 11jährige Therese Laßnigg, in den Zwanziger Jahren: den 11jährigen Ferdinand Stegmayer, die 10jährige Josefine Seipelt, die 11jährige Fanny Sallomon, die 10jährige Antonia Oster, die kleine Nina Rehaczek, den 13jährigen Friedr. Wörlitzer, den 12jährigen Joh. Promberger etc.“

²³ Vgl. dazu Grete Wehmeyer, *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier*, Kassel 1983, bes. S. 20 ff.; zur „Clavierseuche“ S. 85 ff.; auch schon Richard Wagner (*Ges. Schriften*, 3. Aufl., Leipzig o.J., Bd. 3, S. 255) war dieser Zusammenhang klar: In *Oper und Drama* zog er direkte Parallelen zwischen der „absoluten Melodie“ Rossinis und der „absoluten Monarchie“ Metternichs. Zu diesem Fragenkomplex vgl. auch: Alice M. Hanson, *Musical Life in Biedermeier Vienna*, Cambridge 1985 (Deutsche Ausgabe unter dem Titel *Die zensurierte Muse*, Wien 1986).

Unternehmen sich sozusagen freischwebend erhalten kann und selbst finanziert²⁴, ganz abgesehen von den Lebenshaltungs- und Ausbildungskosten. Dazu gehört der schwierige Einstieg in den finanztechnischen Kreislauf von Einkommen und Reinvestition: um überhaupt ein Konzert ‚zum eigenen Vortheile‘ geben zu können, ist zunächst ein gewisser finanzieller Aufwand nötig (z. B. Saalmiete), der früher schon ‚eingespielt‘ werden mußte²⁵. Auf der Reise nach Paris hat sich der Rhythmus von Reiseetappe, Ausschöpfung der lokalen Möglichkeiten während der Station und Vorankündigung an die nächste offenbar schon perfekt eingespielt²⁶, und in Paris jongliert Adam Liszt bereits, ohne mit der Wimper zu zucken, mit Summen, die angesichts seines früheren Einkommens astronomische Höhen erreichen²⁷.

b) in der Tatsache, daß Adam Liszt das gesamte finanzielle Risiko zu tragen hat – es kann vermutet werden, daß die stetige nervliche Belastung und die häufigen Aufregungen ihr Teil zu seinem relativ frühen Tod mit 51 Jahren beigetragen haben;

c) in der schwierigen Doppelfunktion Adam Liszts als Geschäftsmann und Erzieher: die alleinige Einkommensquelle des Unternehmens, Franzens Fähigkeiten, war bei der Übersiedlung nach Wien noch unfertig und mußte – während sie schon Geld einbringen sollte – erst noch vervollkommen werden²⁸. Liszts Maßnahmen zur Beschaffung des Anfangskapitals könnte man in drei Gruppen einteilen, und zwar primäre Maßnahmen: er richtet Bittgesuche an den Fürsten, er macht seine gesamte mobile Habe und sein Vieh zu Geld²⁹, er greift die Mitgift seiner Frau an³⁰ usw. Die beiden ‚Generalproben‘ vor der Wiener Übersiedlung, die Konzerte in Oedenburg und Preßburg Ende 1820, haben das Nebenziel, Sponsoren zu gewinnen, womit Adam Liszt teilweise Erfolg hat, wie man aus der Biographie weiß³¹. Jedenfalls sind Mitte Juli 1822, wie er dem Fürsten schreibt (AM 3325), die „bedeutenden Summe[n]“, mit denen er den Wiener Aufenthalt antrat – darunter sind auch jene 200

²⁴ Laut einem Esterházy'schen Gehaltsverzeichnis im Eisenstädter Haydn-Museum verdiente Adam Liszt 1801 als Forchtensteiner Rentschreiber 72 Gulden Jahresgehalt (*Ausstellungskatalog 1986*, a.a.O., wie Anm. 10, S. 124), nach seiner Beförderung zum Schäferei-Rechnungsführer 1808 130 Gulden, die Naturaliendeputate nicht gerechnet (Harich, a.a.O., wie Anm. 5, S. 508). Ein Ausbildungsjahr in Wien veranschlagte Adam Liszt selbst auf 1300–1500 Gulden (AM 170), und in seinem Brief vom 13. April 1820 (AM 3500) rechnet er dem Fürsten Anschaffungen (neues Klavier, Musikalien) im Wert von 1436 Gulden vor („Eine bedeutende Auslage, und für den dermal sehr drückenden Zeitpunkt, wo die nöthigsten Bedürfnisse eines Beamten mit dem Gegensatze in dem mißlichsten Verhältnisse stehen.“)

²⁵ Adam Liszt am 20. März 1824 an Ludwig Hofer aus Paris (Anm. 17): „[] dan fiengen die Einladung in die Soirées an, deren wir bereits 38 mitmachten, wo man gewöhnlich 100 – auch 150 francs für einen Abend zahlt, diese Taxe habe ich gleich anfangs gemacht, u wir gehen nirgends unter dieser hin, u man zahlet es recht gerne []“ (vgl. La Mara, a.a.O., S. 16).

²⁶ Vgl. ebda., S. 16, sowie Adam Liszts ersten Brief an Carl Czerny aus Augsburg vom 2. November 1823 (La Mara, *Franz Liszt auf seinem ersten Weltflug*, in: dies., *Classisches und Romantisches aus der Tonwelt*, Leipzig 1892, S. 234).

²⁷ Der Brief vom 20. März 1824 an Ludwig Hofer, gespickt mit Zahlen, enthält auf weite Strecken denselben Text wie der Brief an Czerny vom 17. März (La Mara, wie Anm. 26, S. 239 ff.). Um im folgenden Konfusionen zu vermeiden: Der Briefwechsel zwischen Adam Liszt und Czerny wurde von La Mara an zwei getrennten Orten publiziert, und zwar *Die Musik 1906 Aus Franz Liszts erster Jugend* (Briefe Czernys an Liszt mit dem Schreiben an Ludwig Hofer aus dem Weimarer Goethe-Schiller-Archiv, s. Anm. 17) und in *Franz Liszt auf seinem ersten Weltflug* (Briefe Adam Liszts an Czerny im Wiener Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, s. Anm. 26).

²⁸ In diesem Zusammenhang ist die Rezension des Konzertes vom 13. April 1823 in der *Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung* Nr. 34/1823 interessant: „[] Über ein aufgegebenes Thema zu fantasieren, muss man nicht nur Talent, sondern auch vieljährige Erfahrung im musikalischen Fache besitzen, was von einem elfjährigen Knaben nicht zu begehren ist; wenn der kleine Hexenmeister schon beim Vortrage des Thema verlegen war, was war wohl die Ursache? – []“ Eine „Freye Fantasie von dem Concertgeber“ nach einem „Sujet von Jemand der PT Zuhörer“ war letzter Programmpunkt der Konzertankündigung (*Ausstellungskatalog*, a.a.O. S. 161). Auch Beethoven wurde laut Eintragung in seinen Konversationsheften (s. Anm. 35) um ein Thema gebeten.

²⁹ Brief Adam Liszts an den Fürsten vom 13. April 1820 (AM 3500): „[] war ich leider gezwungen meinen größten Schatz, nämlich meine goldene Repetiruhr, die mich auf 435 f zu stehen gekommen zu 300 f ja um nur das Geld ganz aufzubringen auch den besten und unentbehrlichsten Theil meines Rind- und Borstenviehs nebst anderen Effecten um die niedrigsten Preise zu verkaufen []“

³⁰ Adam Liszt am 15. Mai 1822 (AM 3279): „[] und daß ich das Vermögen meiner Gattin bereits ganz geopfert habe []“

³¹ Liszts erster Biograph, Joseph d'Ortigue (*Franz Liszt* [!], *Études biographiques I*, in: *Gazette musicale de Paris* [1835]; deutsche Übersetzung in der *NZfM IV/4*, 1836) spricht davon, die bei Liszts Konzert in Preßburg (26. November 1820) anwesenden Adelige hätten ihm ein Gehalt von 1200–1500 Francs auf 6 Jahre ausgesetzt (S. 195 bzw. S. 15). Christern (a.a.O., S. 11, s. Anm. 19) spricht von 600 Gulden (fl.) auf sechs Jahre, was Liszt dahingehend ausbesserte, es sei eine „6jährige Pension von 600 fl.“ gewesen (vgl. Carl Engel in *MQ*, 1936, S. 359, s. Anm. 19).

Gulden des Fürsten gemeint – schon wieder verbraucht. Sekundäre Maßnahmen betreffen das, was man Nebenkostenminimierung nennen könnte: die Bitten an den Fürsten um Versetzung, um ein Naturalquartier usw., Beschränkung des Unterrichtes auf die Fachausbildung und die Suche nach billigen Lehrern. Czerny z. B. unterrichtet praktisch unentgeltlich und wird später dadurch entschädigt, daß Franz seine Kompositionen in Paris bekannt macht; eine Einladung der Liszts nach Paris muß Czerny aus privaten Gründen aufschieben³². Tertiäre Maßnahmen schließlich betreffen die Intervention Dritter. Als solche könnte man den in italienischer Sprache abgefaßten Brief Antonio Salieris an den Fürsten Esterházy bezeichnen³³, in dem man viel über die Anfangsschwierigkeiten der Liszts in Wien erfährt und der auch meistens als ein Dokument in dieser Richtung interpretiert wurde, aber zunächst mit einiger Sicherheit auf die Bitte Adam Liszts hin geschrieben wurde, um dessen Sache dem Fürsten von dritter Seite anzuempfehlen.

3. Ein gutes Unternehmen, bevor es sich selbst einen Namen gemacht hat, ist darauf angewiesen, bekannte Namen mit dem eigenen zu verbinden, wie etwa „Liszt, Schüler Salieris“. Adam Liszt wagt es, mit seinem Sohn den alten Beethoven aufzusuchen, der sozusagen als lebendiger Mythos seiner selbst völlig taub, von der Außenwelt isoliert und von seinem Adlatus Schindler abgeschirmt in Wien wohnt. Franz Liszt trägt sich zwar mit artigen Worten in das Konversationsheft ein (heute in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, Nr. 28) und lädt Beethoven zu seinem Konzert am 13. April 1823 ein³⁴. Beethoven, dem abgesehen von seiner Taubheit das Wunderkindunwesen zuwider ist, hat, wie aus den Konversationsheften zu schließen ist, das Konzert nicht besucht³⁵. Neben den Berichten Schindlers, des nicht ganz zuverlässigen Augenzeugen, lassen selbst Liszts spätere Erinnerungen³⁶ von seinem Besuch in Beethovens Wohnung durchblicken, daß Beethoven merklich darauf bedacht war, den im ganzen doch lästigen Besuch mit einigen ermunternden Worten abzufertigen.

4. In Paris, als das Zwei-Mann-Unternehmen zu florieren begonnen hat und der „Petit Litz“, der auch einen Opern-Einakter komponierte, zu einem Markenzeichen geworden ist, hat Adam die Gesetze des musikalischen Marktes nicht mehr nur beherrschen gelernt, sondern auch verinnerlicht: seine Briefe an Czerny handeln von Geld, Erfolgen, günstigen Konditionen und „Speculationen“ mit dem Genie seines Sohnes³⁷.

³² Czerny an Adam Liszt vom 16. September 1824 (Goethe-Schiller-Archiv, Kasten 101, U2, Nr. 3, publ. La Mara, wie Anm. 17, S. 25).

³³ Walker, a.a.O., S. 74/75. Faksimile mit deutscher Übersetzung bei Harich, a.a.O. (Anm. 5), S. 510/11. Dieser Brief Salieris (AM 3325, fol. 12731) ist mit 25. August 1822 datiert. Am 17. August erfolgte Liszts letztes Ansuchen um ein Naturalquartier (AM 3325, fol. 12730).

³⁴ *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, hrsg. von Karl-Heinz Köhler und Dagmar Beck, Bd. 3, Hefte 23–37, Leipzig 1983, S. 168. Eine Kuriosität am Rande: Im Anmerkungsteil können die Herausgeber nicht mit Sicherheit sagen, ob diese Eintragung von Franz Liszt selber ist, weil deutsche Schriftproben von Franz Liszt zum Vergleich fehlten (S. 453). Im Bayreuther Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung liegt unter der Signatur II Ca-I ein Brief Liszts in deutscher Schrift vor, nämlich jenes wichtige Schreiben vom 24. August 1827, mit dem Liszt praktisch vom Totenbett seines Vaters seine Mutter nach Paris ruft. Für Walker (a.a.O., S. 124) kann diese Schriftprobe, da deutsch, nicht von Liszts Hand sein. Selbstverständlich hat Liszt, wie es üblich war und wie es sein Vater tat, deutsche Texte in deutscher und französische – wie auch lateinische Fremdwörter in deutschen Texten – in lateinischer Schrift abgefaßt. Durch seine Einbürgerung in die französische Kultur hat sich Liszt dann die lateinische Schrift durchwegs angewöhnt. In der ungarischen Übersetzung ist dieser Irrtum Walkers bereits korrigiert (a.a.O., S. 144).

³⁵ *Beethovens Konversationshefte*, a.a.O., S. 186–87. Bei den hier zwischen Schindler und Beethoven geführten Gesprächen, in denen es um Liszts Konzert geht, vermutet man seit kurzem, Schindler habe einige Eintragungen später hinzugefügt, um zu unterstellen, Beethoven sei doch im Konzert gewesen (Dagmar Beck u. Grita Herre, *Anton Schindlers fingierte Eintragungen in den Konversationsheften*, in: *Zu Beethoven. Aufsätze und Annotationen*, Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. von Harry Goldschmidt, Berlin 1979, S. 11 ff., hier S. 35). Zudem widerspricht sich Schindler selbst: Während er in seinem Buch: *Beethoven in Paris*, Münster 1842, S. 72, behauptet, Beethoven sei im Konzert gewesen, heißt es in der dritten Auflage seiner Beethoven-Biographie, Münster 1860, Bd. 2, S. 178, Beethoven habe seit 1816 kein Konzert mehr besucht (Neudruck Leipzig 1977, S. 444). Angesichts dieser Sachlage dürfte es als sicher gelten, daß der berühmte „Weihekuß“ eine Legende ist (vgl. Walker, S. 81), zumal auch keiner der Konzertrezensenten einen derartigen Vorfall erwähnt.

³⁶ Vgl. Theodor von Frimmel, *Beethoven Studien 2. Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters*, München und Leipzig 1906, S. 103/4 (Walker, S. 83/4).

³⁷ Neben dem Adam Liszt-Czerny-Briefwechsel vgl. dazu auch die von Emile Haraszi edierten französischen Dokumente: *Liszt à Paris. Quelques documents inédits*, in: *La revue musicale* 1936, avril, juillet.

Angebot und Nachfrage ziehen Konkurrenz mit sich. Diese, z. B. die Mademoiselle Anne de Belleville, ebenfalls Czernys Schülerin, die sich wie Liszt in Paris aufhält, wird eifersüchtig beäugt³⁸; mit Konkurrenz kommen Intrigen, von solchen ist beim Stichwort: Pixis die Rede³⁹. Insgesamt gilt das bei Carl Czerny Gesagte: „Leider wünschte sein Vater von ihm große pecuniäre Vorteile, und als der Kleine im besten Studieren war, als ich eben anfang, ihn zur Komposition anzuleiten, ging er auf Reisen [. . .]“⁴⁰. Als kleines kulturhistorisches Detail sei hier noch angemerkt, wie sehr Carl Czerny immerhin vom internationalen Marktwert des von ihm vertretenen brillanten Klavierstils überzeugt ist: „Fast alle Künstler die uns aus Paris u London besuchten, hatten im Vortrage eine Declamation, die unsern Ohren nie recht zusagen wollte, während derjenige, den die hier erzognen Künstler sich aneignen z. B. Hummel, Moscheles etc in der ganzen übrigen gebildeten Welt, wir dürfen es kühn behaupten, Beyfall findet.“⁴¹

C Adam Liszts „Unternehmen“ als familiäres Dispositiv

Das Ensemble Liszt Vater und Sohn als Produzent musikalischer Ware als Unternehmen zu bezeichnen, weil es Kriterien hochkapitalistischer Produktionsweise genügt, wirkt mit Recht verfremdend – ein beabsichtigter Effekt –, weil diese Darstellungsweise Adam Liszt gegenüber ein wenig ungerecht ist, handelt es sich doch bei seinem „Unternehmen“ um nichts geringeres als um sein Lebensprojekt, das er mit Hilfe seines Sohnes verwirklicht. Aus dieser Kraftquelle bezieht er, der kein kühl kalkulierender Geschäftsmann ist, seine geradezu bestürzende Durchhaltetechnik. Seinem Lebenslauf nach bietet Adam Liszt dem Biographen eine recht wunde Physiognomie dar: Geboren am 16. Dezember 1776 als Sohn des Edelsthaler Schullehrers Georg Adam List, wuchs er als praktisch Erstgeborener aus der ersten Ehe seines Vaters auf – der ältere Bruder Michael starb schon 1779. Von den Eltern zu Höherem ausersehen, mußte er jedoch seine Studien im nahen Preßburg (heute Bratislava, CSSR) infolge weiteren Kindersegens seines Vaters abbrechen und trat 1798 als Rentschreiber in die Dienste des Fürsten Esterházy⁴². Er wurde für seine abgebrochene Karriere teilweise dadurch entschädigt, daß er nach einigen Hürden gerade zu der Zeit (1805–1808) als

³⁸ Liszt an Czerny vom 14. August 1825 (La Mara, wie Anm. 26, S. 256). Zu Anne de Belleville vgl. Hanslick, a.a.O., S. 224.

³⁹ Liszt an Czerny vom 17. März 1824 (La Mara, wie Anm. 26, S. 243), bzw. Czernys Antwort vom 3. April 1824 (La Mara, wie Anm. 17, S. 22).

⁴⁰ Czerny, *Autobiographie*, a.a.O., S. 28. Vgl. dazu auch bei Walker, S. 111, den Brief eines Mr. Raikes an Adam Liszt, Juli 1824, mit dem Satz: „You are sacrificing your son's health on the altar of Plutus.“

⁴¹ Czerny an Adam Liszt vom 5. November 1824 (La Mara, wie Anm. 17, S. 26). Allerdings hat man in anderer Hinsicht allen Grund, sich zu fragen, ob Franz Liszt, der nach dem ersten Unterricht durch seinen Vater eine methodische Anleitung benötigte, nicht gerade im rechten Augenblick wieder von Carl Czerny entfernt wurde, diesem Lehrmeister, der als Pädagoge den Drill und die sauren Fingerübungsexerzitien einführte (vgl. Wehmeyer, a.a.O.), und der sich Sorgen macht, ob der kleine „Zischy“ in Paris wohl nach dem Metronome übe (Czerny an Adam Liszt am 3. April 1824, La Mara, wie Anm. 17, S. 22, bzw. Liszts Antwort vom 29. Juli 1824, wie Anm. 26, S. 249: „[] ich lasse ihn noch immer Scala und Etuden beim Metronome spielen und gehe nicht ab von Ihren Principien, indem mir der Erfolg zeigt, daß es die besten sind.“).

⁴² Zu Adam Liszts Jugendbiographie vgl. Békefi (Anm. 3, S. 23 ff.), Walker, S. 38 ff., die von Walker unter Berufung auf die Vorarbeiten von Gajdoš, Csekey und Haraszti (S. 39) referierte Franziskanerepisode Adam Liszts (1795–97) erhält einen anderen Akzent durch einen bisher unbekanntem Brief Anna Liszts, Adams späterer Frau, die ihrem Sohn Franz zum Anlaß seines eigenen Eintritts in das Konfraternitätsverhältnis des Ordens von Preßburg (Urkunde vom 23. Juli 1857, vgl. *Ausstellungskatalog*, a.a.O., S. 142) am 25. Mai 1858 folgendes schrieb (Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth, Sign. II Cg 46): „[] Ich hoffe doch nicht, daß du dich noch einkleiden wirst lassen. Dein Vater erzählte mir manchmal von diese Ordens-Männer. Er liebte seine Mutter so sehr, daß er aus Liebe für sie, die nichts seligers kannte, als wenn ihr erstgeborener Sohn Geistlicher würde, ging er zu die Franciskains, ich glaube in Eisenstadt, ich weiß es aber nicht gewiß und ließ sich einkleiden, seine Mutter starb als er glücklicher Weise noch nicht die Weihe erhalten hatte. Er warf den habit weg und ging zurück und suchte in fürstlichen Diensten unterzukommen und so war es gut.“ Adam Liszt hat aber Anna offensichtlich falsch über seine Jugendjahre informiert: tatsächlich war er am 29. Juli 1797 aus dem Tynauer Orden entlassen worden; seine Mutter Barbara starb aber erst ein Dreivierteljahr später, am 31. März 1798. Da der Entlassungsgrund wörtlich mit Adam Liszts „unbeständigem und veränderlichem Charakter“ angegeben wurde („qua inconstans et variabilis ingenii dimissus est“), liegt der Schluß nahe, Adam Liszt hätte es darauf angelegt, entlassen zu werden, um eine Laufbahn seiner Wahl einschlagen zu können. Daß er aber den tatsächlichen Sachverhalt seiner Frau gegenüber verschleierte hat, läßt als Motiv die Vermutung zu, er hätte sich ein Leben lang Mitschuld am Tod seiner Mutter gegeben, bzw. daran, ihr vor ihrem Tod einen schweren Kummer zugefügt zu haben. Seine Obsession, seinen eigenen Sohn Franz die Laufbahn fortsetzen zu lassen, die ihm selbst versagt geblieben war, dürfte zumindest auch diesen Beweggrund haben, seiner (toten) Mutter nachträglich noch beweisen zu wollen, sein damaliger Schritt sei richtig gewesen.

Amtsschreiber an den Hof zu Eisenstadt versetzt wurde und dort als Volontär in der Hofkapelle mitwirken konnte, als dieses Orchester, unter Johann Nepomuk Hummel als „Concertmeister“, seine letzte glanzvolle Periode erlebte⁴³. Joseph d'Ortigue redet davon, daß Adam Liszt, obwohl Dilettant, doch etwas wie ein musikalischer Tausendsassa gewesen sei und alle Instrumente spielen habe können⁴⁴, und immerhin hat er der Lisztschen Familienlegende nach mit den Größten seiner Zeit gemeinsam am Kartentisch gesessen⁴⁵. Die Versetzung nach den fünfzig Kilometer südlich gelegenen Schäfereien in Lackenbach und Raiding⁴⁶ – der Fürst hatte den Raidinger Gutshof gerade gekauft – muß daher doppelt schlimm für Adam Liszt gewesen sein, als Nikolaus II. ab 1813 den Eisenstädter Hof verweisen ließ. Bitterkeit und Traurigkeit sowie das Gefühl eigener Nichtigkeit seien in Adam Liszts Leben eingezogen, so d'Ortigue⁴⁷. Als fürstlicher „Schäferey-Rechnungsführer“ war Adam Liszt zwar Respektsperson im Ort, aber isoliert und weit weg von den Orten seines Verlangens⁴⁸.

Das Verhältnis Adam Liszts zu seinem eigenen Vater Georg Adam⁴⁹ dürfte nicht frei von Ressentiments gewesen sein. Dies geht zwar aus keinem Dokument hervor – dafür war die familiäre Instanz des Vaters viel zu heilig –, sondern ergibt sich aus den biographischen Konstellationen schon allein bei der Betrachtung des Stammbaums: dem Kindersegen auf Seiten des Großvaters, 25 Kindern aus drei Ehen, steht auf der Seite Adam Liszts die Zuspitzung auf einen einzigen Sohn, Franz, gegenüber, abgesehen davon, daß Adam erst mit 35 heiratete⁵⁰. Zu der Tatsache, daß der

⁴³ Vgl. *Ausstellungskatalog*, a.a.O., S. 67–70; Adam Liszt hat z. B. bei der Uraufführung von Beethovens *C-dur-Messe* op. 86 (zunächst dem Fürsten gewidmet) am 13. September 1807 als zweiter Cellist im Orchester mitgewirkt (vgl. Johann Harich, *Beethoven in Eisenstadt*, in: *Burgenländische Heimatblätter* 21 [1959], S. 175, bei Walker, S. 42, irrtümlich „December 13, 1808“).

⁴⁴ D'Ortigue, a.a.O., S. 198: „[] Sans être un pianiste du premier ordre, Adam Liszt [!] avait un talent d'exécution assez remarquable. Musicien consommé, il jouait de presque tous les instruments.“ Vgl. Fragezettel der Lina Ramann, in *Lisztiana* (Anm. 2), S. 387: „Auch als Musiker zeichnete er sich aus, spielte mehrere Instrumente (Clavir, Violin, Cello und Guitar) und während der Glanzperiode der Esterházy'schen Kapelle [] befreundete er sich mit Haydn, Hummel, und wirkte häufig als Dilettant in der Kapelle mit.“

⁴⁵ D'Ortigue, ebda., „Adam Liszt faisait habituellement la partie des cartes de Haydn avec lequel il était très-lié.“ Liszt noch 1885 an J.P.v Király (*Fr Liszts Briefe*, hrsg. von La Mara, Bd. 2, Leipzig 1893, S. 380): „[] Mein Vater erzählte mir oft von seinem Verkehre mit Haydn und den täglichen Partien, die er mit ihm machte.“ Adam Liszt war zwischen 1805 und 1808 direkt am Eisenstädter Hof angestellt, Haydn hat infolge seiner Altersschwäche seit 1804 Eisenstadt nicht mehr zu seinen gewohnten Sommeraufenthalten besucht. Abgesehen davon, daß man sie auch als Lisztsche Familienlegenden ernst nehmen muß, können die „Partien“ mit Haydn durchaus stattgefunden haben, da Adam Liszt ja seit 1798 im nur 20 Kilometer entfernten Forchtenstein seinen Dienst hatte und den entsprechenden Personen als Musiker bekannt war – hatte er doch 1801 dem Fürsten ein *Te Deum* gewidmet (*AM* 1895), das von Vizekapellmeister Fuchs begutachtet wurde (vgl. Harich, a.a.O., S. 507); in seinem Ansuchen um Versetzung nach Eisenstadt vom 12. Januar 1805 (*AM* 3383) berief sich Adam Liszt explizit auf diesen und auf die „Recommandation des Herrn von Hummel“

⁴⁶ Vgl. die Dokumentation von Harald Prickler *Franz Liszts Geburtsort und Geburtshaus*, bzw. von Wolfgang Meyer, *Der Meierhof in Raiding – der Schauplatz von Liszts Kindheit*, in: *Ausstellungskatalog*, a.a.O., S. 29 ff., bzw. S. 47 ff. Der Esterházy'sche Meierhof, das Geburtshaus Liszts, war kein „humble farm cottage“ (Walker, S. 49, 55), sondern das größte Gebäude im Dorf, in dem drei Beamtenfamilien lebten. Allerdings hatte Adam Liszt nicht 40–50000 Schafe „unter sich“ (Göllerich, a.a.O., S. 159, Walker, S. 55), sondern höchstens 1500–2000. Die Versetzung nach Raiding erfolgte nicht 1809 (Walker, S. 42), sondern schon am 3. Oktober 1808. Zwischen 1813 und 1815 war Adam Liszt übrigens mit seiner ganzen Familie in die Herrschaft Kittsee, heute nördliches Burgenland, versetzt (Richtigstellung bei Prickler, a.a.O., S. 42–43).

⁴⁷ „Les riantes illusions qu'Adam Liszt s'était faites relativement à sa carrière, s'étant évanouies, ses rêves de gloire dissipés, une amertume et une tristesse profonde remplirent sa vie. Il se livra à la carrière administrative avec intelligence et probité; mais ses dégoûts l'y poursuivirent bientôt, et il finit par la prendre en horreur“ (a.a.O.).

⁴⁸ Abgesehen von seiner sozialen Stellung in Raiding dürfte Adam Liszt ein Einzelgänger gewesen sein; er taucht an keinem Orte seiner Tätigkeit als Pate in den Matrikelbüchern auf, was ungewöhnlich ist (vgl. Prickler, a.a.O., S. 45). Seine Freunde, wie der Esterházy'sche Rat Ludwig Hofer, befanden sich in Eisenstadt oder Ödenburg (vgl. auch die Grüße an Eisenstädter Bekannte im Brief an Hofer vom 20. März 1824, La Mara, wie Anm. 17, S. 19). In dieser Hinsicht ist vielleicht auch bedeutsam, welche Personen Trauzeugen der Heirat zwischen Adam und Anna Liszt am 11. Januar 1811 waren: Anton Illussy, Mitglied der Adelsfamilie, der der Gutshof bis 1810 gehörte, und Johann Rohrer, der Raidinger Schullehrer (vgl. *Ausstellungskatalog*, a.a.O., S. 132).

⁴⁹ Wer sich für den Großvater Liszts über das bei Walker Referierte (S. 34 ff., siehe auch Bekéfi, a.a.O., S. 14 ff.) hinaus interessiert, wird im Burgenländischen Landesarchiv und im Diözesanarchiv Győr/Ungarn noch manche Dokumente finden (vgl. Felix Tobler, *Georg Adam Liszt. Seine Tätigkeit als Schulmeister, Notär und Bediensteter der Esterházy'schen Zentralverwaltung 1744–1811*, in: *Ausstellungskatalog*, a.a.O., S. 15 ff.).

⁵⁰ Walkers Vermutung (S. 45), Adam Liszt hätte aus einer früheren Ehe Kinder gehabt, dürfte sich als falsch erweisen. Georg Adam Liszt war nach seiner Entlassung (s. Anm. 52) 1812 bei seinem Sohn in Raiding untergekommen. In dem Bettelbrief an den Fürsten (*AM* 4195) spricht er von 8 unversorgten eigenen Kindern, die sein Sohn „mit Weib und 4 Kindern“ mitzuerziehen habe.

Kinderreichtum seines Vaters erste Ursache seiner abgebrochenen Karriere war, kommt noch, daß Adam Liszt als dokumentiert korrekter und dienstbeflissener Beamter mitansehen muß, wie Georg Adam zweimal mit Schimpf aus einer Anstellung entlassen wird: 1801 als Gemeindeschreiber von St. Georgen und 1812 als Mattersdorfer Schaffer aus den Esterházy'schen Diensten wegen Unverträglichkeit und dienstlichen Unregelmäßigkeiten – die darauf bezügliche Akte ist eine an die 50 Seiten starke Broschüre⁵¹. 1812 mußte Adam Liszt die Familie seines Vaters, der in Raiding untergekommen war, miternähren, von wo aus Georg Adam Bettelbriefe an den Fürsten schrieb⁵² – also insgesamt keine angenehme familiäre Situation für Adam Liszt. Es scheint also, daß dieser seine eigenen Vater-Sohn-Probleme auf seinen Sohn Franz übertragen hat, der auf diese Weise, wie d'Ortigue es ausspricht, seinen geknickten Lebenslauf geraderichten und fortsetzen sollte, was Adam nicht gelungen war⁵³. Man geht kaum fehl in der Vermutung, daß in dieser familiären und beruflichen Situation der Platz des ersten Kindes schon präjudiziert gewesen sein dürfte⁵⁴, bevor Franz überhaupt noch geboren war: dieses einzige Kind hat nur ein Genie oder ein Versager sein können. Damit soll keineswegs unterstellt werden, der Vater Adam hätte aus überlegenem Kalkül a priori beschlossen, sein Sohn sollte ein Wunderkind sein; dies ergab sich sicherlich aus der steten Rückkoppelung zwischen dem väterlichen Erwartungsdruck, der ungeheuer hoch gewesen sein muß⁵⁵, und den Reaktionen des Kindes, das, als Sohn eines Beamten in ländlicher Umgebung von eventuellen Gleichaltrigen verschieden und isoliert, die Flucht nach vorne antrat: in die Musik, und damit die väterlichen Wünsche potenziert vollstreckte⁵⁶. Man wird zwar nie die Basis dessen, was Begabung ist, voll ausleuchten, sicher ist aber, daß die Situation, in der Liszt aufwuchs – unter einem Vater, der an der Schnittstelle zweier gesellschaftlicher Systeme deren Tücken in voller Schärfe erfuhr, und familiär verstärkt, an seinen Sohn weitergab –, daß dies also der Stoff sein muß, aus dem Genies gemacht sind.

Es wäre zum Abschluß nun zu fragen, ob Franz Liszt, von seinem Vater stets als munterer Knabe geschildert, dem väterlichen Erwartungsdruck auch zu jeder Zeit gewachsen war. Es ist dazu nötig, den Bogen schließend, noch einmal in das Jahr 1820 zurückzugehen und einen Text Adam Liszts ausführlicher zu zitieren, weil er den skizzierten ‚Familienroman‘ in ungewöhnlich prägnanter Schärfe

Bei dreien davon dürfte es sich nicht um Halbgeschwister Franz Liszts aus einer früheren Ehe seines Vaters handeln – die übrigens nicht nachweisbar ist –, sondern um die Kinder seines Schwagers, des Mattersdorfer Seifensiedermeisters Franz Lager, bei dem Adam seine Frau, dessen Schwester Anna, 1810 kennengelernt hatte, und dessen Frau 1811 oder 1812 gestorben war (vgl. Prickler, a.a.O., S. 45). – Franz Liszts Mutter Anna (1788–1866), ihrem Mann Adam zwar eine intellektuell nicht ebenbürtige, aber mit Sicherheit sehr loyale Gattin, ist für diese frühen Jahre dokumentarisch praktisch inexistent. Daß es sich bei der hier in Frage kommenden Familienstruktur in wesentlichem Maße um ein Vater-Sohn-Ensemble handelt, wird dadurch unterstrichen, daß Anna Liszt sich nach Walker ab Mai 1824 (S. 102), nach Mária P. Eckhardt ab Spätsommer oder Herbst 1825 bei ihrer Schwester in Graz aufhielt, von wo sie Franz Liszt 1827 nach Paris holte (*Liszt in his Formative Years. Unpublished Letters 1824–27* in: *The New Hungarian Quarterly* 27 (1986), Nr. 103, S. 102 ff.). Vgl. dort Franz Liszts Brief II cb 132 (S. 109): „[] Je sais bien que le silence de ma bonne mère lui cause les plus vives allarmes mais que puis-je faire?“

⁵¹ AM 4170, 4168 (1801, vgl. Walker, S. 36, darüber hinaus den Schulbericht 1411/14 aus dem Bischöflichen Archiv Győr, *Ausstellungskatalog*, S. 120); AM 3044 (Klageschrift 1811/12).

⁵² Brief Georg Adam Liszts vom 10. Juli 1812 an Fürst Esterházy (AM 4195, voller Wortlaut *Ausstellungskatalog*, S. 138). Die Situation war für Adam Liszt 1812 in der Tat triste: aus AM 3471 erfährt man, daß er einen gepachteten Obstgarten aufgeben mußte, weil durch die Zerstörungen infolge des französischen Durchmarsches 1809 der Pachtzuschilling nicht zu erzielen war.

⁵³ D'Ortigue, a.a.O.: „Il lui disait souvent: ‚Mon fils, tu es prédestiné! tu réaliseras cet artiste idéal dont l'image avait vainement fasciné ma jeunesse. En toi s'accomplira infailliblement ce que j'avais présenté pour moi. Mon génie avorté en moi, se fecondera en toi. En toi, je veux rajeunir et me continuer.“

⁵⁴ Ebda, S. 197: „Frantz Liszt est né à Raiding, village de Hongrie, le 22 octobre 1811, année de la comète. Nous signalons cette particularité, parce que les parents du jeune virtuose virent une sorte de pronostic dans cette coïncidence de l'apparition du phénomène avec la naissance de leur enfant.“ Vgl. Walker, S. 54.

⁵⁵ Vgl. dazu Franz Liszts Erinnerungen an die Erziehungsstrategien seines Vaters: „Nicht wegen Ungehorsams, das war ich gar nie, sondern wegen Ungeschicklichkeit bekam ich oft Ohrfeigen und Prügel. Das war die frühere Erziehungsmethode, die ich für sehr unrichtig halte.“ (Göllerich, a.a.O., S. 159.)

⁵⁶ Man wird in dieser Konstellation auch die Gründe für die geradezu zwanghafte Religiosität des jungen Liszt sehen müssen, der in mehreren Zeugnissen als nervöses und kränkliches Kind geschildert wird. D'Ortigue: „Les litanies étaient sa prière de prédilection. Cette formule toujours répétée: ‚Ayez pitié de nous! Ayez pitié de nous! lui paraissait sublime.“ (a.a.O., S. 200; vgl. dazu Liszts *Tagebuch 1827*, a.a.O., Anm. 6); auch seine durch die französische Romantik verstärkte Disposition für gesellschaftliche Randgruppen, wie die Zigeuner, dürfte hier ihre psychischen Ursprünge haben (vgl. dazu: Claudia Mayerhofer: *Liszt und seine Beziehung zu den Zigeunern*, in: *Ausstellungskatalog*, a.a.O., S. 76 ff.).

präsentiert, und weil es vielleicht möglich ist, unter dem gestenreichen Wortschwall Adam Liszts die Stimme des Kindes Franz Liszt hörbar zu machen, zu einer Zeit, als diese noch nicht von den Erfolgsmeldungen übertönt wurde. In seinem Ansuchen vom 13. April 1820 (AM 3500) hatte Adam Liszt als ultima ratio zur Lösung seiner Probleme angedeutet, er würde, wenn Versetzung nicht möglich sei, auch auf der Basis eines unbezahlten einjährigen Urlaubs nach Wien gehen. Man hatte ihn beim Wort genommen und diesen Urlaub am 5. Juni gleichzeitig mit einem Unterstützungsbeitrag von 200 Gulden gewährt. Auf die Benachrichtigung vom 1. Juli mit dem Ersuchen um Erklärung, ob Adam Liszt „von der fürstl. Gnade Gebrauch machen“ wolle, erging am 10. Juli von seiten des Supplicanten folgendes Schreiben an die „Löbliche Domainen-Direction“, mit welchem Adam Liszt die 200 Gulden zurückwies – womit er beträchtliche Verwicklungen im Beamtenlabyrinth verursachte: „Ungeachtet der gnädigst zugeflossenen hochfürstlichen Gnade tratten dennoch unüberwindliche Hindernisse ein, welche mein grosses Unternehmen auszuführen, auch mit Verdoppelung der hohen Gnade und Aufopferung meiner ganzen Habe und Gesundheit /:genau berechnet:/ auf alle Fälle vereitelt haben würden. Ich bin dahero, um es meine und der meinigen dermal und künftiges Wohl nicht aufs Spiel zu setzen, gezwungen, mein ganzes Unternehmen aufzugeben, alle schon überwundenen Schwierigkeiten und beträchtliche Auslagen, wenn es möglich ist, zu vergessen; die künftigen hoffnungsvollen Freuden, welche mir Ersatz für meine Müh und Arbeit seyn sollten, der sorgsam und ängstlichen Mutter welche gleichfalls das Ihrige aufopferte, eine Stütze in ihrem Alter zu gewinnen; Endlich aber meinen Sohn einstens in den[!] Reich grosser Männer glänzen zu sehen, als einen Traum betrachten, und für ihn eine neue Bahn zu seinen[!] künftigen Wohl zu suchen, was ich auch bereits eingeleitet habe. Ob er in letzterer aber so grosse Fortschritte, so wie sich sein Talent für die Music bereits hinlänglich erklärte, machen wird, muß der Erfolg zeigen.“⁵⁷

Der Text ist rätselhaft. Sicherlich, bei diesem Entscheid des Fürsten hat Adam Liszt die finanzielle Aussichtslosigkeit seines „Unternehmens“ eingesehen und die Flinte ins Korn geworfen. Doch angesichts der Tatsache, daß man ihn im Oktober wieder auf Familien- und Finanzierungstour findet⁵⁸, scheint es sich also um eine ziemliche Überreaktion zu handeln. Neben getäuschten Erwartungen und gekränktem Stolz schwingt noch etwas anderes im Text mit: schon in seinem Ansuchen vom 13. April hatte er dem Fürsten en passant mitgeteilt, sein Sohn wäre gewiß schon an einem nie erhörten Grad der Virtuosität angelangt, wäre er nicht durch öftere Krankheiten in seinem Fleiß behindert worden. Wenn es nun erlaubt ist, zwischen diesen nicht näher bezeichneten „Krankheiten“ und der psychischen Dynamik, die mit dem „Unternehmen“ des Vaters verbunden ist, einen Zusammenhang herzustellen, dann würde vieles in dem zitierten Text darauf hinweisen, daß Adam Liszt in diesem Moment allen Grund hat, an der Tragfähigkeit seines Unternehmens, und zwar an dessen kostbarer Basis selbst, zu zweifeln, vermutlich also hat der Erwartungsdruck von der Seite des Vaters eine der nervösen Krisen des Sohnes provoziert, die wiederum den Vater seine Nerven verlieren ließ. In jedem Fall aber wirft der Text ein bezeichnendes Licht auf das gespannte Klima im Hause Liszt.

Angesichts dieser Kindheitsgeschichte ist es mithin eine schon im Ansatz ironische Position, die der Biograph zu vertreten hat: so sehr er geneigt ist, auch hier die väterliche Instanz zu kritisieren, so sehr ist es doch deren Allgegenwärtigkeit und Unausweichlichkeit, die für das Phänomen Liszt zumindest mitverantwortlich ist. Und wenn sich auch aus der Skizze dieses biographischen Grundrisses keine unmittelbaren Konsequenzen für die Interpretation von Liszts Musik ergeben, so ist es doch wichtig, die noch kaum ins Problembewußtsein gedungenen Szenarien von Liszts Jugend zu kennen – ist doch Liszt eines der wenigen jener Wunderkinder, die es später zu anhaltendem Ruhm gebracht haben.

⁵⁷ AM 3506, fol. 14539.

⁵⁸ AM 3506, fol. 14551

BERICHTE

„Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra '600 e '700“ Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß in Lecce (6. bis 8. Dezember 1985)

von Ralf Krause, Rom

Bedeutende Exponenten der sogenannten Scuola Napoletana des Sei- und Settecento wurden in Apulien geboren. Dazu gehören Komponisten wie Leo, Traetta, Piccinni, Latilla, Logroscino, Cafaro und Paisiello, aber auch Sänger wie Farinelli, Aprile und Millico. Mit diesen und anderen musicisti pugliesi befaßte sich erstmals ein zweieinhalbtägiger Kongreß in Lecce, der vom Istituto di Bibliografia musicale Puglia zu Bari (der pugliesischen RISM-Sektion) veranstaltet wurde. Im Vordergrund der Erörterung standen die Verbreitung, Wiedergabe und Rezeption der kompositorischen und künstlerisch-didaktischen Werke, und zwar nicht nur in der Heimatregion und in der Hauptstadt Neapel, sondern auch jenseits der Grenzen des Königreichs. Unter den rund 30 Referenten befanden sich neben den zahlreich erschienenen italienischen Musikforschern auch Fachgelehrte aus England, Frankreich, Österreich, Jugoslawien, Spanien und Portugal. Aus Platzgründen können nachstehend lediglich einzelne Beiträge exemplarisch herausgegriffen werden.

Der erste Tag galt den beiden Themenkomplexen *La Puglia tra '600 e '700* und *L'Area Napoletana*. Ausilia Magaudda (Mantua) und Danilo Costantini (Verona) sprachen über *Feste e cerimonie con musica in Puglia tra '600 e '700*. Musikalisch-kulturelle Beziehungen zwischen Apulien und Kroatien im Settecento zeigte Vjera Katalinić (Zagreb) auf. Sylvie Mamy (Paris) referierte über *Giuseppe Aprile e la tradizione didattica del canto nei conservatori napoletani*, und Biancamaria Brumana (Perugia) stellte *Autori pugliesi di Oratori* vor. Am Samstag, 7. Dezember, waren sodann *La Diffusione Europea* und *Iberica* Gegenstand des Symposions. Leopold Kantner (Wien) wies *Presenze musicali di compositori pugliesi a Vienna* nach, während Pierfranco Moliterni (Bari) den künstlerischen Transformationsprozeß bei Piccinni untersuchte, als sich jener von Neapel nach Paris begab. Maria Fernanda Cidrais Rodrigues (Lissabon) übermittelte *Notizie su musicisti nati in Puglia negli archivi portoghesi*, und ihr spanischer Kollege Jorge de Persia (Madrid) berichtete dem Auditorium über die *Presenza di musicisti pugliesi in Spagna*.

Der letzte Vormittag stand unter dem Leitthema *Prospettive di ricerca sui musicisti nati in Puglia tra '600 e '700*. Es kamen dabei auch methodologische Probleme zur Sprache; dies machten z. B. die Ausführungen von Michael F. Robinson (Cardiff) über *La compilazione di un catalogo tematico delle opere di Giovanni Paisiello: problemi e soluzioni* deutlich. Das Kongreßprogramm wurde ergänzt durch eine Fotografieausstellung historischer Orgeln des Salento und ein Konzert mit Instrumentalwerken pugliesischer Komponisten vom Settecento bis zur Gegenwart (Leo, Paisiello, Mercadante, Gervasio). Die Publikation der Referate soll demnächst in den *Atti del Convegno* erfolgen.

Slowenische Musiktage 1986

von Sigrid Wiesmann, Wien

Zum ersten Mal fanden in Ljubljana und Bled vom 3. bis 5. April 1986 die slowenischen Musiktage, die mit Unterstützung der Kulturgemeinschaft Sloweniens, der Kulturgemeinschaft Ljubljanas und RTV Ljubljana veranstaltet wurden, statt. Organisiert wurden sie vom Festival Ljubljana. Mit diesen Slowenischen Musiktage war eine Konferenz verbunden, die den weiten Titel *Fragen und Aspekte der Kreativität und ihre Bedeutung für die Entwicklung der Musikkultur* aufwies. Nach der Begrüßung durch den Kulturminister Matjaž Kmecl sprach Anton Trsteniak (Ljubljana) über die *Physiognomische Funktion in der Musik* und setzte sie in Kontext mit der Psychologie. Der spiritus rector des Symposiums, Primož Kuret (Ljubljana), gab einen Überblick über die slowenische Musik in ihrer geschichtlichen Bedeutung, während Otto Kolleritsch (Graz) die Erforschung und Bewertung des Schöpferischen in der Musik erörterte. Der Soziologe und Politologe Dimitrij Rupel (Ljubljana) sorgte mit seinem Referat *Wie verstehen wir Slowenen die Musik?* für Aufregung, er reflektierte über die Trennung der Realität des gesellschaftlichen Engagement und der Realität der Musik am Beispiel Theodor W. Adornos und Alfred Schütz'; eine hitzige Debatte schloß sich an. Helga de la Motte-Haber (Berlin) zeichnete den Komponisten als Persönlichkeit, während Zdenka Veber (Zagreb) das Soziologische in den Mittelpunkt stellte (*Das zeitgenössische musikalische Milieu als Anregung des Schöpferischen in der Musik*). Alenka Barber-Keršova (Hamburg) gab in ihrem Referat *Innovation im historischen Kontext* einen geschichtlichen Überblick. Der Komponist Boris Pogema (Rom) trat für die politische Aufgabe der Wege zum Schöpferischen ein und Bojan Štih (Ljubljana) stellte die Musik und den Menschen in den Mittelpunkt. Die Wechselwirkungen zwischen Musik und Dichtung zeigte Peter Andraschke (Freiburg/Br.) auf, und Sigrid Wiesmann (Wien) untersuchte, für welches Publikum Schönberg eigentlich schrieb. Milan Stibilj (Ljubljana), selbst Komponist, und Frank Schneider (Berlin/DDR) stellten sowohl den Komponisten als auch den Interpreten als Schöpfer bzw. als Mitschöpfer neuer Musik in den Vordergrund. Der Psychologe Michel Imberty (Paris) sprach über die Wahrnehmung und das Hören in der *Sequenza III* von Berio. Die Frage nach der ästhetischen Theorie und der frühen Musik stellte sich Bojan Bujič (Oxford), während Marija Bergamo (Ljubljana) über *Musikalische Kreativität zwischen Tradition und Entdeckung des Neuen* sprach. Abgeschlossen wurde das Symposium mit dem Referat *Das Schöpferische und neue Ausdrucksmittel* von Vladan Radovanović (Belgrad). Es ist den Veranstaltern zu danken, daß sie genügend Zeit für Diskussionen eingeplant hatten. Darüber hinaus wurden die Teilnehmer in zwei Orchester- und drei Kammermusikkonzerten – eines davon auf der malerischen Insel von Bled – mit zeitgenössischer slowenischer Musik bekannt gemacht. Eine Ausstellung von Noten, Schallplatten und Kassetten ergänzte das Programm. Die Slowenischen Musiktage haben die Teilnehmer, die so gastfreundlich aufgenommen wurden, bereichert und ihnen manches Unbekannte nahegebracht. Es ist zu hoffen und zu wünschen, daß sie ihre Fortsetzung finden.

Bach Database-Symposion in Kassel

von Dorothee Hanemann, Kassel

Vom 21. bis 23. April 1986 fand in Kassel ein Symposion statt, bei dem erstmals in größerem Rahmen ein in den USA anlaufendes Pilot-Projekt im musikdokumentarischen Bereich, die Speicherung sämtlicher Informationen zu Johann Sebastian Bach in einer Bach-Datenbank – diese Datenbank wird einer von Christoph Wolff und Robert Marshall an der Harvard University geleiteten Arbeitsstelle zugeordnet – behandelt wurde. Um dieses Projekt in einem größeren Kreis von Bach-Forschern und den an der *Neuen Bach-Ausgabe* beteiligten Verlagen zur Diskussion zu stellen, wurde

in Kassel zu einem Symposium eingeladen, bei dem neben den herausgebenden Instituten und Verlagen auch ein Urheberrechtsexperte sowie Vertreter anderer Gesamtausgaben und solche Musikwissenschaftler anwesend waren, die in ihren Arbeitsbereichen besondere Erfahrung mit dem Einsatz von Computertechnik im musikdokumentarischen Gebiet haben.

Die Zielvorstellungen der Bach-Forschung, aber auch der Verlage wurden in dem Symposium deutlich herausgestellt: Die Datenbank soll sämtliche Notentexte des Bachschen Oeuvres enthalten und außerdem sämtliche Lesarten und Varianten verfügbar machen. Dieses Material soll von der Eingabe her so strukturiert sein, daß es möglichst vielfältigen analytischen Fragestellungen zugänglich ist. Gleichzeitig soll der Notentext mit Hilfe von Druckern reproduzierbar sein, und zwar nicht nur als Partitur, sondern in einem weiteren Arbeitsschritt auch als Stimme, Chorpartitur, Aufführungsmaterial im weitesten Sinne. Neben dem Notentext sollen mit Mitteln der traditionellen Textverarbeitung sämtliche Dokumente, Kritische Berichte, Kommentare zu Bachs Leben und Werk (Fragen nach Texten, Schreibern, Provenienz von Quellen etc.) verfügbar gemacht und in einem Generalregister erschlossen werden.

Erst in Detailfragen werden die Probleme deutlich:

- In welcher Weise sind Erkenntnisse der Textverarbeitung schon jetzt auf Notentexte zu übertragen, die als logische Struktur ungleich schwieriger zu erfassen sind als ein Worttext?
- Wie muß die Eingabe strukturiert sein, um den Möglichkeiten und Notwendigkeiten einer erst zu erstellenden Software gerecht zu werden?
- Wie ist sicherzustellen, daß die Bach-Datenbank nicht nur vorliegendes Material sammelt und reproduziert, sondern auch neue Verknüpfungsmöglichkeiten von Information bietet?
- Wie ist ein solch aufwendiges Projekt vertretbar angesichts der Tatsache, daß Handschriften zerfallen und darum zumindest als schnell herzustellende Faksimiles der Forschung erhalten bleiben sollten?
- Wie groß ist der Abstand zwischen den Möglichkeiten der Computer-Technologie und den praktischen Gegebenheiten, etwa der Ausstattung musikwissenschaftlicher Institute?
- Wie sind die Rechte der Herausgeber, der herausgebenden Institute, aber auch der Verlage zu schützen?

Im ersten Erfahrungsaustausch gab es ohne Zweifel mehr Fragen als Antworten; ein Komitee, in dem neben den amerikanischen Bach-Forschern die europäischen Gesprächspartner vertreten sind, soll die in Kassel begonnenen Diskussionen weiterführen und Lösungsmöglichkeiten für die vielen angesprochenen Probleme finden helfen.

BESPRECHUNGEN

Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980. Hrsg. von Friedhelm KRUMMACHER und Heinrich W. SCHWAB. Kassel–Basel–London: Bärenreiter Verlag 1982. VII, 179 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Band XXVI.)

„Die Selbstverständlichkeit des Umganges mit dem Gattungsbegriff kontrastiert auffällig mit der Tatsache, daß die Ansätze zu einer Theorie der musikalischen Gattungen, die u. a. in Arbeiten von Guido Adler, Friedrich Blume, Leo Schrade und insbesondere von Walter Wiora entwickelt wurden, sich in der wissenschaftlichen Praxis kaum ausgewirkt haben.“ Diese resignierte Feststellung von Stefan Kunze in seinem einleitenden Referat bei der obengenannten Tagung läßt ahnen, daß sich hier ein „tiefer Graben“ (Kunze) befindet, so daß die Mehrzahl der Beiträge, die sich durchgehend mit wichtigen konkreten einschlägigen Problemen befassen und solides wissenschaftliches Niveau aufweisen, prinzipielle Fragen höchstens am Rande angehen. Kunze selbst gibt hauptsächlich Andeutungen und Fingerzeige, so etwa, wenn er für die Entstehung von Gattungen „Stabilität und Verbindlichkeit“ der zusammenwirkenden Elemente postuliert; beschreibbar sind sie „als bestimmte Konstellationen solcher durch Tradition gegebener Elemente“ wie „musikalischer Satz als Kompositionsverfahren, Anlage (Konstruktion), Besetzung“. Gattungen zu bestimmen ist aus verschiedenen – nicht zum wenigsten terminologischen – Ursachen schwierig, und der einzige Ausweg scheint zu sein, „die Gattungen. . . aus der Aufeinanderbezogenheit von musikalischem Satz und Anlage . . . zu entwickeln und diese Konstellationen mit den historischen Bedingungen in Verbindung zu bringen, in die die Gattungen eingebettet erscheinen“.

In einem zweiten grundsätzlichen Beitrag (*Gattung – Probleme mit einem Interpretationsmodell der Musikgeschichtsschreibung*) sucht Wulf Arlt „die Richtung einer Lösungsstrate-

gie“, die „für die weitere praktische Arbeit mit der Gattungsfrage wie für die methodische Reflexion von Interesse sein könnte“; er komprimiert sie in die Formulierung „Gattung als Merkmalskonstellation, bei der es primär um den Zusammenhang zwischen musikalischer Struktur und Funktion (sowie gegebenenfalls um einen bestimmten Zweck) in einem an Konventionen faßbaren Erwartungshorizont geht, der mit einer abgrenzbaren (historischen) Begrifflichkeit verbunden ist“, was umfassender als bei Kunze, aber nicht im Widerspruch dazu, ausgedrückt ist.

Die einleitende Abteilung enthält weiter einen interessanten Parallelbeitrag von Klaus-Detlef Müller *Aspekte des Gattungsverständnisses in der Literaturwissenschaft* sowie einen Essay von Carl Dahlhaus *Gattungsgeschichte und Werkinterpretation. Die Historie als Oper*, der wohl hier eingeordnet werden mußte, da sein konkreter Gegenstand außerhalb des geographischen Feldes der Tagung liegt. Seine Gegenüberstellung von Meyerbeers *Le prophète* und Mussorgskijs *Boris Godunow* geht von der These aus, „daß sich Gattungsgeschichte im einzelnen Werk zutrage“ und zur „Konkretisierung in Analysen, die von der Rekonstruktion eines Problems ausgehen“, zwingt. Zentral ist ihm hierbei der Gegensatz zwischen „Historie“ (chronical play) nach Art der Shakespeareschen Königsdramen und „Drama mit geschichtlichem Sujet“; der erstere Typus kennzeichnet sich durch eine offene Form, die „Mussorgskij von Puschkin und Puschkin von Shakespeare übernahm“, während Meyerbeer „von der Gattung der Grand Opéra, deren Formgesetz er durch geschichtliche Sujets zu erfüllen trachtete“, ausging.

In der ersten Abteilung der Beiträge mit konkreten Themenstellungen, *Gattungen der Norddeutschen Musik des 17. Jahrhunderts*, untersucht Werner Braun die *Gattungsproblematik des Singballetts*, das als eigene Kategorie nur zögernd berücksichtigt zu werden scheint. Allerdings wird in seiner Darstellung nicht immer klar, inwieweit er das Ballett als solches oder mehr

speziell das durch „viel Vokalmusik“ geprägte Singballett meint. Er stellt die Fragen, ob das Ballett „auch nach der Blütezeit des Ballet de cour. . . noch eine ernstzunehmende eigenständige Kunstform des Barockzeitalters“ darstellt und worin die deutsche Eigenart des „Tanzspiels“ besteht. Indem er eine solche in gewissen Einzelzügen zu erkennen glaubt, beantwortet er auch die erste Frage positiv. Da das Ballett im 17. Jahrhundert „eine undeutliche Gattung“ darstellt, versucht er, durch Aufstellung von zwölf (kommentierten) Gegensatzpaaren das Ballett gattungsmäßig klar von der Oper abzugrenzen, was seiner Darstellung einen besonderen Wert gibt.

Martin Ruhnke schränkt sein allgemeines Thema *Gattungsbedingte Unterschiede bei der Anwendung musikalisch-rhetorischer Figuren* auf zwei konkrete Fragestellungen ein. Die erste gilt den praktischen Konsequenzen von Christoph Bernhards theoretischer Forderung, gewisse Figuren vom stylus gravis auszuschließen und dem Theaterstil vorzubehalten, wobei sich ergibt, daß Bernhard (gleich Zeitgenossen) in seinen geistlichen Konzerten dem Wortausdruck zuliebe auch von ihm selbst für diesen Bereich verbotene Figuren verwendet und darüber hinaus andere, in seinem System überhaupt nicht enthaltene. Die zweite Frage gilt Buxtehude bzw. Martin Gecks These, daß für Buxtehude „Musik als Figur nicht mehr begreifbar“ sei und daß ihn sein Suchen nach einer „Seelen-Musik“ darum vom Konzert zum Lied bzw. zur Liedkantate geführt habe. Ruhnke sucht demgegenüber nachzuweisen, daß Buxtehude zwar in Strophenarien – naturgemäß – im allgemeinen keine Figuren verwendet, wohl aber in variierten Strophen- und durchkomponierten Arienkantaten sowie in seinen Konzerten.

Dietrich Kämper (*Die Kanzone in der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts*) geht der Frage nach, warum sich die Orgelkanzone in Norddeutschland so lange gehalten habe, obwohl hier allgemein „für freies Orgelspiel wenig Raum war“ (eine etwas verwirrende Feststellung angesichts aller freien norddeutschen Orgelkompositionen) und die Kanzone zudem „musikgeschichtlich ‚ausgedient‘“ hatte und nicht mehr den geltenden „gottesdienstlich-liturgischen Bedingungen“ entsprach. Da die Kanzone anscheinend weder im Kirchenkonzert noch in der Hausmusik eine wesentliche Rolle gespielt hat,

scheint es richtig, sie „weniger bestimmten Bereichen der organistischen Spielpraxis als vielmehr der organistischen ‚ars‘, d. h. dem Bereich von Lehre und Studium zuzuordnen“, was der Verfasser u. a. durch die Beziehungen von Buxtehudes Kanzonen zur Figurenlehre Bernhards und durch die Bedeutung der Kanzone (zusammen mit dem Ricercar) in den Organistenproben der Zeit zu erhärten sucht.

Werner Breigs Untersuchung *Der norddeutsche Orgelchoral und Johann Sebastian Bach. Gattung, Typus, Werk* schließlich läßt sich am besten durch ihre Zielsetzung charakterisieren: sie versucht, „die Veränderungen, die sich in der Geschichte der norddeutschen Choralbearbeitung vollziehen, als Veränderungen des Verhältnisses zwischen der einzelnen Komposition und der Gattung zu beschreiben. Der Weg, der sich dabei abzeichnet, ist der von der Einzelkomposition als Exemplum der Gattung Choralbearbeitung zur Einzelkomposition als individualisiertem Werk“. Dieser Prozeß ist für Bach wohlbekannt, beginnt aber schon früher, indem die norddeutschen Sweelinckschüler mit verschiedenen Mitteln eine „typologische Auffächerung“ vornehmen, wobei die von ihnen vorzugsweise gepflegten Kompositionsarten der Choralfantasie und des auf koloriertem Oberstimmen-Cantus-firmus gegründeten „monodischen“ Orgelchorals der Individualisierung des Einzelwerkes besonders entgegenkommen; aber auch die Art und Weise, wie sie den Sweelinckschen Variationszyklus umgestalten, zeigt in die gleiche Richtung. Diese Tendenz wird dann in Weckmanns Orgelchoralen mit vereinheitlichten Gegenmotiven und in Böhms Ritornelltypus weitergeführt, wobei der letztere durch Einführung von Elementen der Opernarie den Gattungsrahmen der eigentlichen Choralbearbeitung überschreitet. Bach bevorzugt für großdimensionierte Choralbearbeitungen statt der Fantasie das festere Gefüge des Orgelchorals, wobei er neuartige Kompositionstechniken und die Harmonik zur Formbildung heranzieht. Den monodischen Orgelchoral komprimiert er aufs äußerste (*Orgelbüchlein*), oder er erweitert seine choralfreien Partien und gibt ihnen „konstruktive Bedeutung für den Gesamtverlauf des Stückes“. Selbstverständlich muß eine genauere Betrachtung von Bachs Choralbearbeitungen auch seine neuartige Behandlung des Textmomentes in der musikalischen Gestaltbildung berücksichtigen.

Drei Beiträge sind *Fragen der Gattungstheorie im 18. Jahrhundert* gewidmet. Ingmar Bengtsson (*Instrumentale Gattungen im Schmelztiegel. Zur Orchestermusik von Johann Helmich Roman [1694–1758]*) beschäftigt sich mit den werk-kategoriellen und terminologischen Problemen beim Studium der Orchestermusik des „Vaters der schwedischen Musik“, insbesondere bei Ensemblesuiten und Sinfonien. Sie beruhen zum Teil auf der Quellsituation, zum Teil aber auf Romans Freizügigkeit im Aufbau zyklischer Werke, unter denen ihm nur französische Ouverturen und Concerti als gattungsmäßig verbindlich gelten; stilistisch gehört er der ominösen „Übergangszeit“ zwischen Barock und Klassizismus an, und „zahlreiche seiner Orchesterwerke befinden sich . . . in einer Art No man’s-land, wo ehemals feste Gattungsnormen in Auflockerung begriffen, andere oder neue dagegen nicht vorhanden oder noch nicht verfestigt waren“. Bengtsson warnt vor einer „eindimensionalen“ Gattungsgeschichte, die sich auf „abgrenzbare ‚Epochen‘“ gründet; sie ist möglicherweise eher als „mehrschichtiger Prozeß aufzufassen, der sich durch das Nebeneinander von gleichzeitigen, aber phasenmäßig gegeneinander verschobenen und ungleich raschen Wandlungen kennzeichnet, die nur gelegentlich von . . . stationären Stadien abgelöst werden“.

Niels Martin Jensen (*Die italienische Triosonate und Buxtehude. Beobachtungen zu Gattungsnorm und Individualstil*) kommt zu dem Schluß, daß in Buxtehudes Sonatenwerk „überkommene Gattungsnormen vor einem hervortretenden Individualstil gänzlich gewichen“ seien. Er versucht zu erweisen, daß Buxtehude mit den zweimal sieben Sonaten seines op. 1 und 2 sich nicht nur an Berufsmusiker und Dilettanten, sondern auch an „Gelehrte und Theoretiker“ wandte, kann aber konkret hierfür nur ihre planvolle Tonartwahl anführen. Zu dieser und anderen Unklarheiten der Darstellung (deren Wert u. a. in dem Nachdruck liegt, mit dem der Verfasser auf diese wenig erforschten Werke und ihre Problematik hinweist) gehört auch die terminologische Verwirrung, die er durch seine Diskussion der Begriffe „Solo-“ und „Triosonate“ anstiftet – so nennt er Buxtehudes Kompositionen „Duosonaten“, obwohl sie „ein Sopran- und Baßinstrument als Melodieinstrument(e) und das Cembalo als Continuo-Instrument“ verlangen.

Arno Forcherts Thema ist *Mattheson und die*

Kirchenmusik. Seine Schwierigkeit liegt in der „zweispältigen Haltung“ Matthesons: allgemeine Fortschrittlichkeit vereint sich bei ihm mit einer traditionsgebundenen Auffassung der Kirchenmusik als dem Zentrum aller Musik, was in seiner Zeit „schon etwas leicht Anachronistisches“ hat. Zu den Eigentümlichkeiten dieser Auffassung gehört auch Matthesons Bevorzugung des Oratoriums gegenüber der Kirchenkantate, was sich darauf zu gründen scheint, daß das erstere dem für ihn richtungweisenden Begriff des „Theatralischen“ besser entspricht.

Die letzte Abteilung des Buchs hat den „nordischen Ton“ in der intimen Musik des 19. Jahrhunderts zum Gegenstand. Finn Benestad (*Das norwegische Lied im 19. Jahrhundert . . .*) skizziert das politische und soziale Geschehen in Norwegen und den Anstoß für die Entwicklung einer nationalen Eigenart, der vor allem von der Loslösung von Dänemark 1814 ausging. Der „norwegische“ Stil im Lied, wie er sich nach früheren Ansätzen bei Kjerulf, Nordraak und Grieg auskristallisiert, leitet sich vom Idiom der vokalen und vor allem der instrumentalen Volksmusik mit ihren speziellen Instrumenten (Hardangerviole, Langleik etc.) her. Bei Grieg verschmelzen indessen diese Züge mit einer höchst persönlichen Harmonik, und was an seiner Musiksprache, die eine ganze Welt als spezifisch norwegisch erlebte, wirklich national und was Griegs persönliche Zutat ist, betrachtet Benestad als eine „offene Frage“. Eine interessante Ergänzung zu diesem Beitrag bildet der von Heinrich W. Schwab (*Das Lyrische Klavierstück und der nordische Ton*), wenn er – im Anschluß an Carl Dahlhaus – konstatiert, „daß nationale Töne . . . nicht identisch sind mit einem ethnologisch reinen Phänomen. Ihre Bedeutung und Färbung ist ‚zu einem nicht geringen Teil eine Sache der Auffassung und der Übereinkunft‘. . . Letztlich wird der nationale Ton zu einer ästhetischen Größe für diejenigen, die ihn im Kontext musikalisch regulierter Sätze als charakteristische Abweichung wahrnehmen und mit ihm gezielte Aussagen und nationale Gehalte zu verbinden vermögen“. Dies schließt objektive Charakteristika natürlich nicht aus, und Schwab zeigt auch einige solcher auf, allerdings ohne auf die naheliegende Folgefrage einzugehen, wie sich das „Nordische“ als allgemeiner Begriff zur musikalischen Eigenart der einzelnen Nationen verhält – er ordnet auch ein Stück des Dänen O.E. Horne-

man dem norwegischen Springtanz zu, obwohl es ebenso gut auf die schwedische Polska bezogen werden könnte.

Friedhelm Krummacher (*Gattung und Werk – Zu Streichquartetten von Gade und Berwald*) stellt fest, daß die Quartette der Genannten viel mehr der allgemeinen Gattungstradition des Streichquartetts verpflichtet sind als dem „Nordischen“, das vorwiegend eine Angelegenheit der lyrischen Kleinformen (die für Berwald allerdings kaum eine Rolle spielen) ist. Diese Gattungstradition erweist ihre Stärke auch da, wo der Komponist sich gegen sie aufzulehnen scheint, wie etwa besonders markant in Berwalds bedeutendem Quartett in *Es-dur* mit seiner ganz ungewöhnlichen Großform A-B-C-B-A (in geschlossenem Zusammenhang), deren Fünfsätzigkeit „äußerlich an den späten Beethoven gemahnt“ – eine nicht ganz überzeugende Behauptung, wie auch Krummachers Bezeichnung der Wiederkehr des ersten Allegros wie des langsamen Satzes als „Zitate“ kaum der Formidee des Werkes gerecht wird. Diese Details beeinträchtigen indessen keineswegs das Gewicht von Krummachers allgemeinen Feststellungen.

(Januar 1986)

Hans Eppstein

Katalog zu den Sammlungen des Händel-Hauses in Halle. 7. Teil: Musikinstrumentensammlung. Blasinstrumente, Orgeln, Harmoniums. Erarbeitet von Herbert HEYDE. Halle an der Saale: 1980. 528 S.

Acht Jahre nach dem Band über die Streich- und Zupfinstrumente des Händel-Hauses in Halle liegt jetzt auch die Beschreibung von weiteren knapp 200 Instrumenten dieser Sammlung vor. In drei Gruppen „Hörner, Trompeten, Posaunen“, „Rohrblattinstrumente und Flöten“, sowie „Orgel- und harmoniumartige Instrumente, mechanische Vogelbauer“ dokumentiert Heyde Musikinstrumente aus der Zeit des ausgehenden 18. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert. Dabei liegt ein besonderer Reiz dieser Sammlung und somit auch des vorliegenden Darstellungsbandes in der organologischen Vielfalt, die auch ethnische Instrumente einschließt. Allerdings zeigt sich hier gleichzeitig die Begrenztheit „zufälliger“ Sammlungen: Während beim Dudelsack zumindest ein bescheidener Quervergleich von Schottland nach Böhmen und Sizilien möglich wird, steht die

Volksoboe mit der chinesischen SO-NA ein wenig isoliert und fast zusammenhanglos da, sieht man von systematischen Aspekten der Bauweise einmal ab. Doch dies ist ein Umstand, der mehr an Fragen nach Funktion und Schwerpunktsetzung der Sammeltätigkeit rührt. Dem Erschließenden kann er nicht angelastet werden, da seine Beschreibungen ja nur Fakten darstellen wollen, die immanent sind; Aspekte der Verwendung des jeweiligen Instruments, seiner Funktion im musikalischen und sozialen Kontext bleiben zwangsläufig unberücksichtigt.

Heyde hat mit seinen Deskriptionen, denen umfangreiche und detaillierte Messungen, Analysen und Vergleiche zugrunde liegen, wieder ein Werk vorgelegt, das über die Erschließung der Sammlung hinaus einen eigenständigen Erkenntniswert verkörpert. Dies gilt im besonderen Maß etwa für die Darstellung der Orgelpositive, die auf jeweils acht Seiten in Text/Bild/Grafik gut charakterisiert werden, oder für die Darstellung der kombinierten Tasteninstrumente, die das Prinzip des Klaviorganums deutlich werden lassen. (Allerdings korreliert die Sorgfalt bei der Datenerhebung nicht immer mit der bei der Anlage der Beschreibungen: so bei MS-448 der Hinweis auf ein Diagramm „Pfeifenweiten“, das bei MS-489 folgen soll, dort aber fehlt; so der Sprachwechsel unter Rubrik 2 der Deskriptionen von MS-54 und MS-15/„Einschalten“ bzw. „Abstellen“.)

Leider wird die Handhabung des Katalogs dadurch erschwert, daß das Katalogisierungsschema – entgegen der Ankündigung im Vorwort – nicht herausklappbar ist. Dies wird bei einer systematischen Nutzung des vorliegenden Bandes deswegen hinderlich, weil Heyde im Leipziger Band *Trompeten. Posaunen. Tuben*, der im gleichen Jahr erschienen ist, sein Katalogisierungsschema so variiert, daß die Rubriken 7 und 8 inhaltlich anders besetzt sind. Ein derartiges Vorgehen wirkt um so unverständlicher, als diese Divergenz ohne Erläuterung bei ein- und demselben Autor im gleichen Arbeits- und Erscheinungszeitraum auftritt: Damit werden die für den Benutzer erforderlichen und vom Autor intendierten Quervergleiche zu anderen Sammlungen (z. B. Langtrompete Halle MS-298/Leipzig 1799) unnötig erschwert.

Mit dem vorliegenden Band hat Heyde dennoch deutlich machen können, daß eine im Ansatz methodisch saubere, einer Vielzahl an

Details nachspürende, neuere Technologien (Röntgenfotografie, Frequenzspektren-Analyse) aussparende Beschreibung von Musikinstrumenten durchaus zu beeindruckenden und überzeugenden Ergebnissen kommt. Dank der Tatsache, daß Heyde ergänzende Informationen zu Instrumentenbauern, zu Instrumentendetails wie Signierungen bringt, wird diese gut gegliederte Darstellung, die jeder größeren Instrumentengruppe allgemeine Hinweise vorausschickt, für jeden zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel, der sich mit Musikinstrumenten in der musealen Praxis oder der organologischen Forschung befaßt.

(Dezember 1985)

Wolfgang Sieber

Giovanni Battista Viotti (1755–1824). A Thematic Catalogue of his Works. Hrsg. von Chappell WHITE. New York: Pendragon Press (1985). XIX, 175 S., 2 Abb., Notenbeisp. (Thematic Catalogues No. 12.)

Der Nutzen von Werkverzeichnissen ist wohl unbestritten. Ebenso möglicherweise, daß es eine der diffizilsten Aufgaben musikhistorischer Forschung ist, ein solches zu erstellen; eine Aufgabe, die sich nicht nur bei jedem Komponisten anders und neu stellt, sondern darüber hinaus an Forderungen gekoppelt ist, zu denen besonders Vollständigkeit, Verlässlichkeit und Übersichtlichkeit gehören. Die Erfahrung zeigt allerdings, daß diese oder ähnliche Ansprüche nicht unbedingt immer eingelöst wurden. Wie sehr solche Unzulänglichkeiten den Überblick über ein kompositorisches Werk erschweren können, belegt anschaulich der spezielle Fall Viottis.

So war eine erste Werkliste, die Arthur Pougin 1888 als Teil seines Buches *Viotti et l'Ecole moderne du Violon* vorlegte, noch weitgehend unvollständig (von Hugo Fleischmann wesentlich erweitert, in: *G. B. Viotti*, Diss. handschriftl., Wien 1911). Bedauerlicherweise hielt auch der „Catalogo tematico e cronologico delle opere“, den Remo Giazotto im Rahmen seiner 1956 erschienenen Viotti-Monographie veröffentlichte, nicht was er versprach. Schon bald nach dem Erscheinen wurde Giazottos „Catalogo“ verschiedentlich wegen seiner Unvollständigkeit, wegen falscher Zuordnungen (Bearbeitungen wurden als Originalwerke angeführt), aber auch wegen einer nicht in allen Punkten befriedigen-

den Datierung bemängelt (vgl. *Mf* 10 [1957], S. 440 f.; *FAM* 20 [1973], S. 111 ff.). Gleichwohl stellt dieser bislang umfangreichste und detaillierteste Werkkatalog einen wichtigen Markstein bisheriger Viottiforschung dar (Giazottos Nummerierung, gewöhnlich mit ‚G.‘ abgekürzt, hat vielfach Verwendung gefunden).

Zu mehr Klarheit verhalfen Werklisten von Boris Schwarz (*MGG*) und Chappell White (*New Grove*), ihr beschränkter Rahmen bot jedoch kaum Ersatz für eine grundlegende Arbeit auf diesem Gebiet. Angesichts dieser Situation erschien es schon länger wünschenswert, über Viottis Schaffen nicht nur in seinem vollen Umfange, sondern insbesondere auch über dessen Beschaffenheit und Quellenlage wissenschaftlich fundiert informiert zu werden.

Diese Aufgabe hat nun der amerikanische Musikwissenschaftler Chappell White übernommen. In der jüngeren Viottiforschung ist sein Name nicht unbekannt; sowohl seine informative Dissertation (Princeton 1957), als auch verschiedene Aufsätze weisen ihn als profunden Kenner der Materie aus. Um so höher deswegen die Erwartungen, die sich an ein von ihm vorgelegtes Viotti-Werkverzeichnis knüpfen. Im Gegensatz zu Giazotto ordnet White die Werke nach Gattungen (römisch numeriert). Eine chronologische Anordnung ist für diese Gruppen zwar nicht ausdrücklich intendiert, doch folgt der Autor nach Möglichkeit der Reihenfolge der Erstausgaben (White bleibt damit allerdings hinter Ausführungen zurück, die er an anderer Stelle (vgl. *FAM* XX [1973], S. 111 ff.) zur Chronologie der Violinkonzerte gemacht hat). Diese Systematisierung bietet sich im Falle Viottis aus zwei Gründen an: einmal, weil sein verhältnismäßig einheitliches Oeuvre durchaus eine Gliederung nach Gattungen nahelegt, zum anderen, weil seine Werke zumeist unmittelbar nach ihrer Entstehung im Druck erschienen (die Konzerte Viottis wurden zu Lebzeiten bereits mit Ziffern oder Buchstaben gekennzeichnet). Dem Problem einer chronologischen Ordnung ist White trotzdem aus gutem Grund ausgewichen. Für eine begründete Chronologie verbliebe nämlich, ehe nicht zahlreiche Lücken in der Datierung der Drucke geschlossen sind, ein immer noch zu großer Spielraum. Fragwürdig wäre zudem, ob die Reihenfolge innerhalb vieler zu einer Gruppe von mehreren Werken zusammengefaßten Opera derjenigen ihrer Entstehung entspricht.

Ein Grundproblem bisheriger Viottiforschung bestand darin, zahlreiche Bearbeitungen von Originalwerken zu trennen (etwa 160 Werke stehen hier 100 Bearbeitungen – zwei Drittel davon stammen vom Komponisten selbst – gegenüber). Nur so war zuverlässig Auskunft über Umfang, Art und Beschaffenheit des Viottischen Oeuvre zu erhalten. White hat dieses Problem erstmals mit Erfolg gelöst, indem er stets die jeweiligen Arrangements, resp. Vorlagen benennt. Übersichtlicher wäre es allerdings gewesen, hätte man beide Gruppen deutlicher separiert (Bearbeitungen sind innerhalb der römischen Numerierung lediglich durch ein angehängtes „a“ gekennzeichnet, z. B. Ia: 1), statt sie jeweils den Originalwerken einer Gattung folgen zu lassen. Zumindest eine Konkordanz, die Originalwerke, eigene sowie fremde Bearbeitungen scheidet, hätte hier gute Dienste leisten können.

Kritikwürdig ist überhaupt die mangelnde Übersichtlichkeit dieses Katalogs; sie hätte durch ein besseres Layout zumindest gemildert werden können. Von größerer Bedeutung ist allerdings, daß White, der für den Nachweis zeitgenössischer Editionen ja bereits auf den Viotti-Artikel in *RISM* (A/I/9; vgl. *Mf* 37 [1984], S. 295) zurückgreifen konnte, den handschriftlichen Quellen nur geringe Aufmerksamkeit widmete. Seine Angaben, die in diesem Punkt keinesfalls als erschöpfend betrachtet werden dürfen, beschränken sich auf wenige Hinweise (Part./Stimmen; Bibl.-Sigel; Signatur), Angaben über Quellenwert, Umfang oder Zustand fehlen ganz. Gewiß, viele solcher Handschriften hatten Drucke zur Vorlage (über ihren tatsächlichen Quellenwert besagt dies allerdings nur wenig), ihr Nachweis in einem Werkverzeichnis aber wäre allein schon wegen ihrer Informationen über den Verbreitungsgrad Viottischer Kompositionen gerechtfertigt. Bedauerlich ist auch, daß das Fehlen von Selbstverständlichkeiten, wie die Angabe der Takte oder der Nachweis, welcher Quelle die Satzanfänge entnommen sind, beanstandet werden müssen, ganz zu schweigen von der nicht entschuldbaren Nachlässigkeit, daß die angegebenen Signaturen der im Conservatoire Royale de Musique in Brüssel aufbewahrten Partiturmanuskripte sämtlicher Violinkonzerte Viotti nicht stimmen (richtig lauten sie: Litt. Th^o 23.772 – ... 23.800).

Trotz der genannten Einschränkungen übertrifft Whites neuer *Thematic Catalogue* alle bishe-

rigen Verzeichnisse an Vollständigkeit und Genauigkeit. Insbesondere über die Editions-geschichte der Werke wird ausführlich informiert; den Angaben in *RISM* hat der Autor weitere hinzufügen können. Nicht zuletzt bedeutet es einen großen Gewinn, daß über Umfang und Beschaffenheit des Viottischen Schaffens, gerade was das Verhältnis zwischen Originalwerken und Bearbeitungen betrifft, endlich zuverlässige Angaben vorliegen. Es wäre zu begrüßen, wenn sich daraus neue Impulse in der Auseinandersetzung mit Viotti ergäben.

(November 1985)

Hans-Jürgen Rydzyk

100 Years of Eichendorff Songs. Edited by Jurgen THYM. Madison: A-R Editions, Inc. (1983). XXVI, 70 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Volume V.)

Die Reihe *Recent Researches* erscheint in den Vereinigten Staaten unter Leitung von Rufus Hallmark, der durch seine Arbeiten über die Lieder Schuberts und vor allem Schumanns auch hierzulande bekannt geworden ist. Es ist das erklärte Ziel der Reihe, weitgehend unbekannte Werke der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Auswahl erfolgt nach einem festen System und orientiert sich entweder an einer bestimmten Epoche, Gattung, Region oder an einem bestimmten Komponisten. Allen Bänden gemeinsam ist ein ausführlicher quellen- und stilkritischer Kommentar, der dem Corpus der Werke vorangestellt ist.

Im vorliegenden fünften Band werden zwanzig Vertonungen von Eichendorff-Gedichten vorgestellt, die etwa den Zeitraum von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts umfassen. Die Reihe der Komponisten beginnt mit Friedrich Glück und endet mit Reinhard Schwarzschilding. Dazwischen stehen völlig vergessene Namen wie Friedrich Curschmann, Franz von Holstein oder Bernhard Hopffer. Die allseits bekannten Eichendorff-Vertonungen von Schumann, Brahms oder Wolf sind bewußt ausgeklammert.

Jurgen Thym, der Herausgeber des Bandes, befaßt sich im Vorwort mit den Besonderheiten der Lyrik Eichendorffs. Dabei geht er besonders auf die vielfältigen Beziehungen zum Volkslied ein. Klarer Versbau und formelhafte Bildmotivik

prägen die miniaturhaften Verse Eichendorffs. Die Sammlung ist ein Beweis dafür, daß die Berührung mit dieser Lyrik auch in den weniger bedeutenden Komponisten die besten Kräfte zu wecken und die schönsten Gebilde hervorzubringen vermochte. In Friedrich Glücks *In einem kühlen Grunde* ist der Volkslied-Ton der Dichtung vielleicht am vollkommensten verwirklicht. Beides, Vorahnung und Nachfolge, charakterisiert diese Anthologie im Hinblick auf die großen Lied-Komponisten des 19. Jahrhunderts. Curschmanns *Frühlingsnacht* nimmt sowohl in der hellen Kreuztonart wie in den schwingenden Dreier-Rhythmen Schumanns Schlußlied aus dem Liederkreis op. 39 vorweg. Im Lied *Am Strom* greift Robert Franz die formelhafte Bewegung von Schuberts *Liebesbotschaft* auf. Hopffer hingegen ahmt in *Lockung* Schumanns *Schöne Fremde* nach, während Pfitzners *In Danzig* die extremen Klangregister von Hugo Wolf voraussetzt.

So zeigt diese Sammlung anhand des Klavierliedes einen Ausschnitt der Musikgeschichte, die sich als ein wechselseitiges Verhältnis von Geben und Nehmen darstellt, indem das Große bestätigt wird durch das Kleine und das Kleine seinen Platz einnimmt als Nährboden, als Voraussetzung für das Große. Noch einmal sei hervorgehoben, in welch vorbildlicher Weise sich in *Recent Researches* wissenschaftlich-theoretische Grundlegung mit praktischer Nutzenanwendung verbindet und musikalische Quellen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, die bisher im Schatten des etablierten Repertoires verborgen lagen. (März 1986) August Gerstmeier

JEAN-MICHEL VACCARO: *La musique de luth en France au XVI^e siècle*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1981. 486 S., Notenbeisp., Abb.

Vaccaro stellt sich selbst für diese Arbeit den hohen Anspruch einer Synthese der gesamten solistischen Lautenmusik des 16. Jahrhunderts in Frankreich. Bei weitgehender Konzentration auf den musikalischen Text und dessen ausgiebige Analyse (auf der Grundlage der Editionen des *Corpus des luthistes*) läßt er weg, was ihm andernorts schon ausreichend abgehandelt scheint: Biographische Details der erwähnten Lautenisten finden sich ebensowenig wie Angaben zur Spieltechnik. Etwas inkonsequent erscheint in

diesem Zusammenhang der Exkurs zum Thema Lautenbau (S. 53–61).

Ein umfangreiches einleitendes Kapitel schildert das soziokulturelle Umfeld des 16. Jahrhunderts, in dem die „persönliche Instrumentalpraxis Teil der Individualkultur“ wird. Der kompetente Amateurlautenist ist nicht mehr nur am Hofe zu finden, er kann auch Bürger, Kaufmann oder Geistlicher sein, wobei der hohe Anteil von Frauen auffällt. Die zahlreich gedruckten „Instructions“ und ein regelrecht institutionalisierter Lautenunterricht belegen Vaccaros These von der „Vulgarisierung“ der bislang von den Virtuosen eifersüchtig gehüteten Instrumentaltechnik. Männer wie Guillaume Morlaye und Adrian Le Roy, zugleich Lautenisten und Kaufleute, spielen dabei als Sammler und Herausgeber von Lautenmusik eine besondere Rolle.

Im Hauptteil zeigt der Autor die Entwicklung je einer der drei Hauptformen der Lautenmusik in chronologischer Abfolge auf: Intavolierungen von Vokalwerken, Tänzen, Präludien und Fantasien. Viel Sorgfalt wird verwendet auf die Darstellung der Intavolierung als künstlerischen Vorgang, der mehr ist als ein minderwertiges Arrangement. Mit der Anpassung der Tonhöhen an die (temperierte) Stimmung der Laute ist es nicht getan, die in Notenwerten etwa um den Faktor 4 kürzere Klangdauer und der perkussive Ton der Laute machen weiterreichende Eingriffe in die Anlage des Satzes nötig. Die Verzierung dient dabei nicht nur der Kompensation von Defiziten, sie ist eigenständiges Stilmittel. Das Ornament verläßt den Bereich des Spontanen, Formelhafte und Improvisierten und wird Bestandteil der musikalischen Schöpfung, wichtig genug, um Note für Note niedergeschrieben zu werden.

Die Analysen der gewählten Beispiele sind ebenso erschöpfend wie aufschlußreich, durch äußerst ansprechend aufbereitete Notenbeispiele weiter verdeutlicht. Erst aufgrund solch detaillierter Analysen ist eine musikalisch fundierte Transkription von der Tabulatur in die Notenschrift möglich. Darüber hinaus ergeben sich für Vaccaro aus der Analyse weitere Schlüsse: Er wendet sich gegen die Auffassung, wonach Instrumentalmusik vor dem 16. Jahrhundert zweitrangig war, sich erst in dessen Verlauf langsam emanzipiert hat. Schon früheste schriftliche Quellen belegen den spezifischen Charakter französischer Lautenmusik in Anlage und Technik, ihre Autonomie gegenüber der Vokalmusik. Die

Entwicklung im 16. Jahrhundert ist demnach weniger eine Emanzipation als vielmehr eine Annäherungsbewegung, die es der Instrumentalmusik ermöglicht, sich dem Niveau einer gelehrten Kunst zu nähern.

Vaccaro nimmt in seiner Argumentation häufig Bezug auf die Arbeit von Daniel Heartz. Er weiß sich ihm in vielem verpflichtet, dennoch erlaubt Vaccaro die Genauigkeit seiner Analyse korrigierende Kritik (etwa bezüglich Heartz' formelhafter metrischer Gliederung und der möglichen Filiation der Unterrichtswerke von Le Roy und Phalèse).

Bei der vorliegenden Arbeit regt sich nur selten Widerspruch: Unglücklich ist die Kennzeichnung von möglichen Stimmungsunterschieden der drei Baßchöre als „Registerwahl“ mit unterschiedlichen Fußlagen (8' + 4' bzw. 8' + 16'; S. 107), zweifelhaft die Behauptung, wonach bei der Laute – im Gegensatz zur menschlichen Stimme – die tieferen Lagen klanglich intensiver seien (S. 131). Über die tonartige Klassifizierung nach Grundton und zusätzlicher Angabe von großer bzw. kleiner Terz kann man sicher geteilter Meinung sein, sie vermeidet aber terminologische Irrwege in einem Bereich, der nicht Gegenstand der Arbeit ist. Der Anhang bietet den vollständigen Text dreier „Instructions“ (Attaignant, Phalèse und die anonyme *Manière d'entouher les lucs et quiternes*), eine nicht zu umfangreiche, dabei wohlsortierte Bibliographie rundet diese gelungene Arbeit von immenser Stofffülle ab.
(Dezember 1985) Martin Schneider

DONOVAN DAWE: *Organists of the City of London 1666–1850. A Record of one thousand organists with an annotated index.* Padstow, Cornwall: Donovan Arthur Dawe (1983). XII, 178 S.

Nachdem C. W. Pearce im Jahr 1909 *Notes on old London city churches, their organs, organists, and musical associations* veröffentlicht und bedauert hatte, daß es ihm unmöglich gewesen sei „to complete the lists of organists in every parish“, wird hier erstmals eine – soweit auf der Basis der heutigen Quellenlage möglich – vollständige Übersicht über die Organisten der 74 Parish-Kirchen der Londoner City sowie zehn weiterer Stellen, u. a. St. Paul's Cathedral,

Temple Church und Charterhouse, vorgelegt. Stichdatum für den Beginn der Dokumentation ist der große Londoner Stadtbrand von 1666, nach dem das Kirchen- sowohl wie das Musikwesen grundsätzlich neu organisiert wurde.

Der erste – leider sehr knapp gehaltene – Teil zeichnet skizzenhaft das sozialgeschichtliche Umfeld dieses Musikberufes. Mit der zunftartigen Fellowship of Minstrels of London (der späteren Musicians' Company) hatten die Organisten traditionellerweise nichts zu tun, erst in der Zeit des sich auflösenden Zunftwesens von etwa 1733 an traten Organisten – wie auch Angehörige völlig musikfremder Berufe – der Company bei. Anders als andere Musiker hatten sich die Organisten nicht darum zu bemühen, „freemen of London“ zu werden (also das Bürgerrecht zu erwerben), sondern genossen wie alle Kirchendiener Immunität gegenüber den Rechten und Pflichten des „Custom of London“, des Londoner Stadtrechts. Die Jahresgehälter stiegen von einem Fixum von 12–18 £ um 1670 auf durchschnittlich 40 £ um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Leider fehlen hier alle Vergleichsangaben zu anderen Berufen, Preis-Lohnvergleiche und generelle wirtschafts- und finanzgeschichtliche Darlegungen, so daß der sozialgeschichtliche Aussagewert dieser Zahlen gering bleibt. Auch wird über die Akzidentien, die wohl auch in London einen dem Fixum mindestens ebenbürtigen Anteil am Gesamteinkommen ausmachten, überhaupt nichts gesagt. Die funktionale Seite des Organistenamtes, sein Verhältnis zu den übrigen Kirchendienern und Musikern und seine Stellung in der Struktur der anglikanischen Kirche und in deren Ritus wird nicht erörtert. Interessant ist die relativ frühe Beschäftigung von Frauen (seit der Mitte des 18. Jahrhunderts), die freilich mit erheblicher finanzieller Diskriminierung einherging. Eine große Rolle für die Heranbildung des Organistennachwuchses spielte der Chor der „Singing Boys of Paul's“. Gleichfalls eine Spezialität des Londoner Orgelwesens stellen die „Annuity Organs“ dar, wobei ein Orgelbauer anstelle sofortiger Zahlung des Herstellungspreises für ein neugebautes Instrument eine Jahresrente (einschließlich der Versorgung seiner Witwe) bezog, dafür aber auch selbst für das Funktionieren des Organistendienstes zu sorgen hatte.

Der zweite Teil bringt die Chronologie der Organistenämter an den 84 Kirchen, wobei als

Hauptquellen die „vestry minute books“ (Sakristei-Protokolle) der einzelnen Pfarreien, daneben die Berichte der Kirchenvorsteher (churchwardens' accounts) herangezogen werden. Außerdem fanden sich in zeitgenössischen Zeitungen gelegentlich Berichte über die bekanntesten Organisten. Im dritten Teil (einem Annotated Index) werden biographische Daten von Organisten und auch von erfolglosen Bewerbern um Organistenstellen mitgeteilt, was als wertvolle Information über die Mittel- bis Unterschicht des Londoner Musiklebens aus zwei Jahrhunderten zu begrüßen ist.

(Februar 1986)

Arnfried Edler

ALICE M. HANSON: Musical life in Biedermeier Vienna. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney. Cambridge University Press (1985). XI, 241 S.

Alice M. Hansons *Musical life in Biedermeier Vienna* ist der Glücksfall einer elegant geschriebenen Archivstudie. Das Buch, dessen Gegenstand die Wiener Musikkultur zwischen 1815 und 1830 bildet, ist ein Stück Sozialgeschichte der harten Fakten, nicht der essayistischen Vermutungen und stellt dennoch – oder vielleicht gerade deshalb – eine fesselnde Lektüre dar. Alice M. Hanson beginnt mit einem Überblick über die Rolle der Musik in der Kultur des Bürgertums, beschreibt dann, gestützt auf die Literatur und eigene Forschungen, die Tätigkeit der Zensur, die weniger durch ihre Bösartigkeit als durch ihre Pedanterie gefährlich war und behandelt dann in eigenen Kapiteln die verschiedenen Gattungen der Musik: die Musik im Theater, im öffentlichen Konzert, im Salon. Die Kirchen- und die Militärmusik erscheinen in seltsamer Koppelung im gleichen Kapitel, und den Schluß bildet die Populärmusik.

Für das Wien der Restaurationszeit gilt, wie für andere Länder und Zeiten, die Erfahrung, daß das Maß an Geheimbündelei provoziert wird durch das der Zensur und umgekehrt. Geheimnisse, die eigentlich keine sind, werden dazu, weil die Polizei glaubt, mißtrauisch sein zu müssen. Alice M. Hanson beschreibt sehr eindrucksvoll, und zwar weniger anhand von allgemeinen Erörterungen als von charakteristischen Details die Atmosphäre einer Epoche, in der man seine Ruhe haben wollte und in der es dennoch inner-

lich brodelte. Das Biedermeier ist nicht so harmlos wie es aussieht, und fast könnte man sagen, das Verhältnis zwischen dem Werk und dem Tode Adalbert Stifters sei symbolisch.

In den Kapiteln über die öffentlichen Konzerte war es kaum möglich, sehr weit über das hinaus zu gelangen, was bei Hanslick und den ergänzenden Darstellungen steht. Natürlich konnte Alice M. Hanson den Paganini-Taumel und den Liszt-Enthusiasmus nicht unerwähnt lassen. Aber man kann nicht erwarten, daß ein ungewohntes Bild davon entsteht. Immerhin trägt sie einiges, den Musikhistorikern wenig Bekanntes zum Management der Konzerte bei, wie man denn insgesamt sagen kann, daß sie Vorteile daraus zieht, in mehreren Disziplinen beschlagen zu sein.

Alice M. Hansons literaturgeschichtliche Kenntnisse kamen ihr besonders in dem Kapitel über die Salons zugute, in dem sie einleuchtend unterscheidet zwischen den Konzerten bei der Aristokratie, bei den jüdischen Bankiers und bei den bildungsbürgerlichen Mittelklassen. Die Zirkel waren erstaunlich strikt von einander getrennt. Von einer Vermischung der Sphären kann, entgegen dem, was man für das 19. Jahrhundert vermuten würde, kaum die Rede sein. In einem Appendix demonstriert Alice M. Hanson anhand der in den Jahren 1825 und 1826 aufgeführten musiktheatralischen Werke die Vielfalt der Wiener Spielpläne, die im Bereich des Musiktheaters fast an das heranreicht, was aus dem Sprechtheater bekannt ist. Ein interessanter Appendix ist auch die Gästeliste der Schubertiaden im Hause von Spaun. Insgesamt zeigt das Buch, daß Akribie nicht zu Langeweile führen muß. Es lebt von Details, aber durch die Details ist es eben auch eine lebendige Darstellung.

(März 1986)

Sigrid Wiesmann

ROBERT DONINGTON. The Rise of Opera. London & Boston: Faber and Faber (1981). 399 S.

Der Aufstieg der Oper – ihre Wurzeln im späten 16. und ihre erste Entfaltung im 17. bis hinein ins frühe 18. Jahrhundert – ist seit Romain Rolland, Hugo Goldschmidt, Edward Dent u. a. ein immer wieder faszinierender Gegenstand der Musikwissenschaft geblieben. Die ebenso kenntnis- wie gedankenreiche Monographie Robert Doningtons entwickelt ausführlich die geistige,

literarische, musikalische und dramatische Vorgeschichte in Italien und auch Frankreich, widmet Monteverdis *Orfeo* (S. 143–190) die „central study“ (S. 142) und führt in schnellerem Gang über Rom und Venedig (mit Ausblicken auf das übrige Italien) zu dem wieder etwas eingehender behandelten Lully. Das breite „field of reference“, auf dem der Verfasser sich bewegen will (S. 17), hat seine Schwerpunkte allerdings in der Darstellung des ideellen Gehaltes der Libretti, ihrer humanistischen und besonders ihrer neuplatonischen Züge, für die man in unserer Zeit zunehmend ein Gespür bekommt. Doningtons nicht unerwartete Eigenart besteht darin, daß er diesen Neuplatonismus mit dem psychologisch-psychoanalytischen Instrumentarium C. G. Jungs angeht, was sich schon in seinem Beitrag zum *Monteverdi Companion* von 1968 angedeutet hatte. Er glaubt, „that our subliminal associations with archetypal imagery may be one way of accounting for certain features of the operatic libretto which have long been a source of some bewilderment“ (S. 303). Als Beispiel für diese das ganze Buch durchziehende Methode sei der Abschnitt über „The Neoplatonic Images“ genannt (S. 120–125). Ob wir allerdings Apolls Pfeil und Bogen suggestiv phallisch finden oder von seiner „Libido“ reden, ob wir seine Klage „languisco e moro“ (in Rinuccinis *Dafne*) als Allegorie für Orgasmus und Daphne als seine „anima“ auffassen sollen, bleibt eine Frage des – nicht nur historischen – Geschmacks. Selbst exzentrische Deutungen dieser Art führen aber eher zu einer adäquaten Würdigung so traditions-genährter und facettenreicher Texte wie Striggio-Monteverdis *Orfeo* – etwa im Vergleich mit der flachen *Morte d'Orfeo* Stefano Landis (S. 209) –, als es die konventionelle Betrachtung vermag. Besonders verdienstvoll ist in diesem Zusammenhang etwa Doningtons eindringliche Interpretation (S. 56 ff.) der Allegorie, die (neben anderen) Natale Conti (Natalis Comes) dem *Circe*-Ballett von 1581 (Balet comique de la royne) beigegeben hat, im Zusammenhang mit Contis *Mythologiae. . . libri decem* (Venedig 1567).

Gewisse andere librettistische Aspekte wie der Zusammenhang der römischen und venezianischen Oper mit dem spanischen Drama werden nicht berührt. Auch die Würdigung der eigentlich dramatischen und dichterischen Qualitäten tritt hinter der inhaltlichen Interpretation zurück. Dennoch stößt man auch in dieser Hinsicht

immer wieder auf erhellende Beobachtungen. So macht Donington z. B. darauf aufmerksam (S. 163), daß die beiden ersten Verse der Unglücksbotin im II. Akt des *Orfeo* – „Ahi caso acerbo! ahi fato empio e crudele! Ahi stelle ingiuriose, ahi cielo avaro!“ – zwar metrisch gesehen zwei Elfsilbler sind, daß in sie jedoch mit Hilfe von „violent elision“ im ganzen 34 Silben gepreßt werden. Dadurch verstärkt sich noch die Last ihrer ohnehin schweren, d. h. dunklen Vokale. Dies entspricht ihrem Sinn und tritt zu ihm und – als spezifisch poetische Qualität – zu der musikalischen Einfassung noch hinzu. Denn in dieser vertont Monteverdi jeden Vers nur als zwölf Silben. Die chorischen Schlußrefrains des Aktes bringen allerdings insofern keine „new music“ (S. 165), als die melodische Linie nun im Baß liegt.

Gegenüber solchen einfühlsamen Hinweisen wiegen gelegentliche terminologische Ungenauigkeiten nicht schwer. So haben die acht- und siebensilbigen Vierzeiler zu Beginn des II. Aktes nichts mit „ottava rima“ zu tun (S. 161), da diese keineswegs „varying line-lengths“ aufweist, sondern aus Elfsilblern besteht. In Anbetracht der Elfsilbler kann man ebensowenig die poetische Form des Prologes „a conventional canzonetta“ nennen (S. 150).

Ausgewählte Paradigmata von Opern (außer dem *Orfeo*: Cavallis *Ormino*, S. 243–251, und Lullys *Amadis de Gaule*, S. 293–306) und Opernausschnitten werden von Donington in musikalischer Beziehung detailliert vorgeführt. Andere Stellen berührt er nur cursorisch oder bringt sie als bloße Illustration, wie etwa die auf S. 134 zitierten Takte aus Peris *Euridice*. Wenn hier die Achtel des Gesangs, soweit sie auf Einzelsilben fallen, noch mit ihren adäquaten Einzelfahnen erscheinen, finden sich in allen anderen in Frage kommenden Notenbeispielen des Buches jene fatalen Balkungen, die in der (völlig instrumentalisierten) modernen Musik zuhause, aus der Notierung älterer Vokalwerke aber herauszuhalten sind. Eine ähnliche Unempfindlichkeit gegenüber dem primär vokalen Charakter der frühen Opernmusik macht sich in einigen stimmig-motivisch ausgesetzten Generalbässen bemerkbar (z. B. S. 116, *Dafne* von 1598, oder S. 164 und 166, *Orfeo*); bei den Kadenzten der Beispiele 13 und 16a dürfte es sich um Druckfehler handeln.

Unheil in den Köpfen der „Bearbeiter“ und Rezipienten haben Behauptungen, wie sie leider

auch hier vorkommen, von den „typically sketchy“ notierten Partituren der Zeit (S. 54 hinsichtlich des „Balet comique de la royne“) oder von ihrer „incompleteness“ (S. 226 hinsichtlich des Monteverdischen *Ritorno di Ulisse in patria*) angerichtet. Musik, zu deren Substanz und Struktur die Spezifizierung der Instrumente (noch) nicht gehört, ist nicht deshalb lediglich skizziert oder fragmentarisch überliefert, wie man es uns heute oft weiszumachen sucht. Die Art der instrumentalen Ausführung bleibt vielmehr eine sekundäre Frage, und eine solche Einsicht könnte von manchen Irrgängen und Fehlakzentuierungen abhalten. Unausrottbar scheint auch der „stile concitato“ (S. 97 und 199) zu sein, obwohl Monteverdi niemals einen derartigen „Stil“ kreiert, sondern nur einen der Musik bis dahin unzugänglichen Affektbereich durch das „concitato genere“ erschlossen hat. Mißverständnisse dieser Art entstehen umso leichter, je weiter man sich von den originalen Texten entfernt. Leider bringt sie auch Donington ganz überwiegend nur in englischer Übersetzung.

Daß der als Dolmetsch-Schüler und Spezialist der alten Musik bekannte Verfasser Wertvolles zu Fragen der sogenannten Aufführungspraxis beizutragen weiß, überrascht nicht. Ein Beispiel unter vielen ist sein Hinweis (S. 291) auf Lullys striktes Verbot, das Rezitativ zu verzieren. Die Zurechtweisung der Sängerinnen lautet im Original: „Morbleu, Mesdemoiselles, il n'y a pas comme cela dans votre papier, et ventrebleu, point de broderie; mon Récitatif n'est fait que pour parler, je veux qu'il soit tout uni“ (Lecerf de la Viéville) – goldene Worte auch gegen die aktuelle Gedankenlosigkeit, im Namen der Stilsreinheit die Virtuosenmäzchen von annodazumal nachzuäffen.

Eine hochwillkommene Zugabe ist der Anhang über die Kalenderdifferenzen (S. 307–316), die jeden zur Verzweiflung bringen können, der sich mit Operngeschichte befaßt. Man hat sich ja für gewisse Epochen nicht nur zu fragen, ob Julianischer oder Gregorianischer Kalender gemeint ist, sondern auch – und das betrifft vor allem die Karnevalsstagnation der Oper – mit welchem Tag der jeweilige lokale „Stil“ ein neues Jahr beginnen läßt. Donington gibt hier nützliche Faustregeln. Der Vollständigkeit halber wäre zu ergänzen, daß nicht nur das revolutionäre Frankreich mit dem Kalender experimentierte (S. 310), sondern ebenso das faschistische Italien durch

eine eigene Jahreszählung (römische Zahlen), die auch manche musikhistorische Publikation schmückt, seine Ära dokumentierte.

Ein paar sachliche Berichtigungen seien nicht unterdrückt. Ob die Musik zu Chiaberras Intermedien der *Idropica* „of little importance“ war (S. 192 f.), wissen wir nicht, da sie verloren ist. Heinrich Schützens direkter Kontakt mit Monteverdi (S. 203) kann angesichts der Nanie David Schirmers (Moser, *Schütz* 1954, S. 609) nicht bezweifelt werden. Ob Landis *Morte d'Orfeo* 1619 aufgeführt wurde (S. 207), ist unbekannt. Rospigliosis *Chi soffre spera* war trotz ihrer Benennung keine Komödie im heutigen Sinn (S. 213). Da die aus den beiden Generalbaßtakten in c-moll bestehende *Sinfonia* zu Beginn des I. Aktes des *Ritorno di Ulisse* ausdrücklich als „mesta“ bezeichnet ist, kann von einem „probably danced entry“ der Penelope (S. 224) keine Rede sein. Die „schreitenden“ Akkorde sind so lange zu wiederholen, bis die Königin in schleppe dem Gang den Vordergrund der Bühne erreicht hat. Sie dürfen nicht „on our own initiative“ weiter ausgeführt („construct“) werden, ebensowenig wie die beiden C-dur-Akkorde der 4. Szene (S. 225), denn diese *Sinfonia* ist „toccata soavemente sempre su una corda“ auszuführen, damit Ulisse nicht aufwache. Bemerkte Druckfehler (soweit nicht schon von pünktlicheren Rezensenten genannt): S. 212 *Sant' Alessio* 1634 (nicht 1674), S. 240 *L'armi e gli amori*, S. 342 Anm. 13 Nunziata, S. 347 Bertolotti, S. 394 Leopold, Silke (nicht umgekehrt).

Durch alle kleineren und größeren Beanstandungen wird die bedeutende und originelle Leistung Doningtons nicht in Frage gestellt. Der Opernforschung vermittelt sein im übrigen hervorragend präsentiertes und ausgestattetes Buch weiterwirkende Impulse.

(März 1986)

Wolfgang Osthoff

Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal Universität Münster, Amorbach vom 2. bis 4. Oktober 1979. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1981. 211 S., Abb., Notenbeisp.

Zwischen dem präzisen Titel und dem heterogenen Inhalt dieses Sammelbandes besteht eine erhebliche Diskrepanz. So kommen die wichtig-

sten Ausprägungen und die spezifischen Probleme des deutschsprachigen Singspiels gar nicht oder bestenfalls beiläufig zur Sprache; dafür hat ein großer Teil der Beiträge nur am Rand mit dem eigentlichen Singspiel zu tun. Eine Auseinandersetzung mit der generellen Themenstellung fehlt. Das ist schon deswegen mehr als ein Schönheitsfehler, weil ja der Begriff „Singspiel“ im 18. Jahrhundert selber wie in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser Zeit für die unterschiedlichsten Erscheinungen und Programme verwendet wurde. Die Indifferenz gegenüber der Forschungsproblematik ist um so erstaunlicher als Hans-Albrecht Koch einige Jahre vor dem Amorbacher Kolloquium eine Einführung in *Das deutsche Singspiel* veröffentlicht hatte, in der – aus der Sicht des Literaturhistorikers, wenn auch mit eingehender Berücksichtigung der musikwissenschaftlichen Arbeiten – die entsprechenden kritischen Fragen gestellt und die anstehenden Aufgaben exponiert sind (Stuttgart 1974: Sammlung Metzler 133).

Nun mußten die Veranstalter unter anderem auf einen geplanten Beitrag von Koch über *Wielands Singspieldichtungen und Singspieltheorie* verzichten. Und Renate Schusky, die an der Vorbereitung des Kolloquiums beteiligt war, legte ihre Beobachtungen in den Erläuterungen eines eigenen Quellenbandes mit dem gleichen Titel vor, auf den wohl die entfallene erste Anmerkung des Vorworts (S. 7) hinweisen sollte: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption*, Bonn 1980 (Gesamthochschule Wuppertal. Schriftenreihe Literaturwissenschaft 12). Doch wäre es unter diesen Umständen fairer gewesen, den Titel des hier zu besprechenden Bandes an dessen Inhalt anzupassen.

Koch machte – mit besonderer Berücksichtigung der Texte und ihrer Funktion – darauf aufmerksam, daß erst eine Unterscheidung der verschiedenen Spielarten dieser „bürgerlichen Unterhaltungsform“ und insbesondere eine Berücksichtigung ihrer je anderen Voraussetzungen den Blick für die spezifischen Probleme des deutschen Singspiels öffnet. Das gilt in noch stärkerem Maße für die Musik. Im Gegensatz dazu operiert Rainer Gruenter im Vorwort des Amorbacher Bandes mit einem generellen Singspiel-Begriff und einem Gesamtbild, in dem die Vielfalt der Spiele Weisses und Hillers auf eine „musikalische Komödien-Gattung der Hof-Kri-

tik“ reduziert wird und Wielands Theorie umstandslos als eine Voraussetzung der *Zauberflöte* erscheint, die ihrerseits zugleich als „Märchenspiel Mozarts“, „schönste Form des Singspiels“ und als dessen „Versöhnung“ mit der Opera seria eingeordnet wird. Gruenters Skizze mag nicht zuletzt durch den Versuch geprägt sein, die zum Druck vorliegenden Beiträge in einen sinnvollen Rahmen einzuordnen. Um so deutlicher öffnet sie den Blick dafür, daß mit diesem Kolloquium die Chance einer differenzierten interdisziplinären Arbeit vergeben wurde, deren Notwendigkeit Hans-Albrecht Koch verdeutlicht hatte.

Außerhalb des Themas liegt zunächst der Beitrag von Christopher Thaker, dem es um die Bedeutung von Rousseaus „*Devin du village*“ für diesen Autor geht (S. 119–124): von der Pariser Situation des Jahres 1752 über den Vergleich mit den folgenden programmatischen Schriften bis zu den späten autobiographischen Texten; wobei die abschließende „Note on *Bastien et Bastienne*“ unterstreicht, wie wenig die Rezeption dieses Textes bei den Favarts und dann im deutschen Sprachbereich mit dem Anliegen Rousseaus zu tun hat. Horst Rüdiger nimmt die generelle Frage *Muß Mozart verständlich sein?* (S. 171–189) zum Anlaß, die Eigenart der *Figaro*-Übersetzung Karl Wolfkehs herauszuarbeiten. Und *Der Weg zur Ausstattungspraxis des 18. Jahrhunderts*, den Wolfgang Greiseneggers Überblick vom 16. Jahrhundert her skizziert (S. 105–118), führt nur noch mit einigen allgemeinen Schlußbemerkungen ans Wiener Singspiel heran.

Roland Würtz bietet unter dem Titel *Das Türkische im Singspiel des 18. Jahrhunderts* (S. 125–137) – nach einem Blick auf türkische Tänze und auf das Bild der Janitscharen-Kapelle in Texten des 17. Jahrhunderts – Beobachtungen zur Musik und zum Musiktheater des 18. Jahrhunderts schlechthin. Während Herbert Zeman seine Beiträge zum Libretto der Wiener Musik von Gluck bis Schubert um eine weitere, inhaltsreiche Einzeluntersuchung zum Sonderfall der *Zauberflöte* ergänzt: „*Aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino*“ *Wer kennt den Text der „Zauberflöte“?* (S. 139–169).

Ein Viertel des Bandes nehmen statistische Untersuchungen Reinhart Meyers ein: *Der Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (S. 27–76). Sie sind vor allem unter

bibliographischen Gesichtspunkten und abermals für die Stellung des Musiktheaters schlechthin von Interesse, da es aufgrund der Quellenlage notwendig war, Singspiel und Oper in eine einzige Kategorie zusammenzufassen, die dann dem Ballett sowie den Gattungen des Schauspiels gegenübergestellt ist. Die Grenzen dieses Ansatzes für die Singspielforschung bestätigen anschaulich die detaillierten Materialien der Studie von Joachim Schlichte über *Bürgerliches Theater und Singspiel: eine Einflußnahme auf das Theaterrepertoire im ausgehenden 18. Jahrhundert dargestellt am Beispiel der Frankfurter Bühne* zu den Jahren 1793 bis 1801 (S. 77–103). Denn zu ihren Ergebnissen gehört, daß eine stärker differenzierende Statistik schon aufgrund der wechselnden Bezeichnungen des gleichen Werkes „nicht aussagekräftig“ ist (S. 88). Um so wichtiger wird die Detailuntersuchung, für die Schlichte anhand der Frankfurter Aufführungsmaterialien aufschlußreiche Beobachtungen zur Bearbeitung des *Don Giovanni* und einer Reihe weiterer musikdramatischer Werke vorlegt.

Die verbleibenden beiden Texte sind ganz auf Fragen des Singspiels konzentriert. Thomas Koebner geht verschiedenen Aspekten der *Hofkritik im Singspiel* nach (S. 11–25). Daß er seiner Darstellung ein in vielem zu einfaches Raster zugrundelegt, relativiert das Gesamtbild und fordert nicht zuletzt dort zum Widerspruch heraus, wo die pointierte Formulierung den Kontext der herangezogenen Stellen vernachlässigt. So hat etwa die Assoziationskette, mit der Koebner von Rousseaus Refrain „Ah pour l'ordinaire / L'Amour ne soit guere / Ce qu'il permet, ce qu'il défend; / Cest un enfant, c'est un enfant“ zum Bild der Liebe als eines Kindes gelangt, das „nach den Schmetterlingen“ und „den Mädchen hascht“ – und damit für einen „schmerz-, qual- und gramfreien, untragischen Liebesbegriff“ steht (S. 22) – nichts mehr mit dem Text des *Devin* oder auch der Vorlage von Collé zu tun, der Rousseau den Refrain entnahm und die bezeichnenderweise unter dem Titel *Les bizarries de l'Amour* veröffentlicht wurde (*Théâtre de Societé* III, nouv. ed., Paris 1777, 120/121 – nach freundlicher Mitteilung von Dr. Dominique Muller, Basel). Um so willkommener ist der letzte Beitrag des Bandes, in dem Renate Moering über *Johann Friedrich Reichards Liederspiele* handelt (S. 191–211) und mit der sorgfältigen Interpretation und Einordnung von *Lieb und Treu* aus dem

Jahre 1800 verdeutlicht, was in diesem Bereich mit jener „ausgewogenen Verbindung von positivistischer Detailforschung und übergreifender Betrachtung“ zu gewinnen ist, auf deren Notwendigkeit Hans-Albrecht Koch im Vorwort seiner Einführung hingewiesen hatte.

(März 1986)

Wulf Arlt

HANNS-WERNER HEISTER: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform. Band I und II. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag* (1983). 587 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 87 und 88.)

Kulturtheorien und Theorien kulturgeschichtlicher Phänomene sind an und für sich heikle und fragile Gebilde, weil sie noch mehr als Theorien auf anderen Gebieten von Ideologien abhängen (teils auch abhängen wollen) und für diese anfällig sind, wenn sie nicht sogar dogmatisch bleiben und (in minderen Fällen) zum Indoktrinieren neigen. Von alledem hält sich Hanns-Werner Heister entfernt bei einem Unterfangen, das sich nicht damit begnügt, eine Kultur- oder Sozialgeschichte des Konzerts als hauptsächlicher Form des Musiklebens seit dem 18. Jahrhundert zu schreiben, sondern für sich in Anspruch nimmt, eine Theorie des Konzerts (auf geschichtlicher Grundlage) zu entwerfen. Es handelt sich um die für den Druck überarbeitete Fassung der bei Carl Dahlhaus angefertigten und 1977 in Berlin angenommenen Dissertation des Verfassers, der man – keineswegs zu ihrem Schaden – auch anmerkt, daß sie die kultur- und gesellschaftskritischen Entwürfe etwa von Mehring und Kofler, Lukács und Adorno im Rücken hat und sich von ihnen abzuheben trachtet.

Im Zentrum der beiden Bände steht die Frage des Verhältnisses von Konzert und Autonomie der Musik. In einem ersten Teil (S. 41–98) wird das Konzert als „Realisierungsort autonomer Musik“ dargestellt, in einem zweiten (S. 99–189) als „bürgerliche Vereinigung“ begriffen, in einem dritten (S. 190–367) als „Realisierungsort musikalischer Arbeit“ untersucht, während der vierte Teil, der den zweiten Band füllt (S. 379–537), so überschrieben ist: „Das Konzert als ästhetisch-musikalisches Ereignis. Vollkommenheit und Lebendigkeit der Werk-Realisierung im entwickelten Konzert“. Dem Hang zu opulenten

Titeln und Untertiteln, der das Inhaltsverzeichnis auf sechzehn Druckseiten anwachsen läßt, korrespondiert Heisters eindringlich-nachdrückliche Sprache, in der er, stets um Klarheit und Präzision bemüht, bedächtig Quader auf Quader schichtet und auch vor Wiederholungen nicht zurückschreckt.

Facettenreich und abwägend (exemplarisch etwa in der Diskussion der Virtuosität S. 457 ff.) geht Heister den Grund- und Wechselverhältnissen nach, die in dem dem Konzert wesentlichen Dreieck Musiker–Publikum–Musik (Repertoire) herrschen. Die geschichtliche und gesellschaftliche Dynamik der „Kulturform“ Konzert wird in einer geschickten Durchdringung von musikgeschichtlicher und soziologischer Argumentation anschaulich, wobei es ein besonderer Vorzug ist, daß die sozialgeschichtlichen und ökonomischen Implikationen des Konzerts zudem in den Horizont des Politischen gestellt werden. Hier auch zeichnet sich ein (wie es scheint) spezielles Anliegen des Verfassers ab, nämlich die Versammlung zum Konzert als „Vorschein“ der „Volksversammlung“ anzusehen, ein Gedanke, den Heister aus der Geschichte aufgreift (vgl. S. 109 ff.) und der die Arbeit zusammen mit anderen Grundgedanken leitmotivisch durchzieht.

Am Schluß ist (S. 539) auf die Unvollständigkeit und Fortsetzungsfähigkeit der Arbeit hingewiesen. Tatsächlich ließe sich etwa noch näher fragen, warum das Konzert in Gesellschaften, die nicht (mehr) bürgerlich sind oder sein wollen, für viele Beobachter so unverändert bürgerlich zu sein scheint und warum gerade umgekehrt die Anhänger der Gemeinschaftsideologie (darin wie die des Agitprop) eine so große Ranküne gegen das von Spezialisten dargebotene Konzert hegen. Heister läßt indessen keinen Zweifel daran aufkommen, wie hoch die Meinung ist, die er von seinem Gegenstand hat. Idealerweise ist ihm das Konzert der Ort praktischer Selbstverwirklichung des Menschen. Die Möglichkeit zur Verwirklichung eines solchen Stückes konkreter Utopie will er offenhalten und dementsprechend mit seinen beiden Bänden das Konzert gegen Anwürfe verschiedenster Seiten „retten“ (vgl. S. 17). Während er dieses Ziel auf breiter Basis mit Vorsicht und Beharrlichkeit verfolgt, festigt sich im Leser Schritt für Schritt die Überzeugung, daß das Konzert im Musikleben nach wie vor ohne Alternative ist.

(Januar 1986)

Albrecht Riethmüller

WULF KONOLD: Das Streichquartett. Von den Anfängen bis Franz Schubert. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1980). 209 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 71.)

Seit Wilhelm Altmanns *Handbüchern* aus den Jahren 1928–1931 ist in der historischen Darstellung der Gattung Streichquartett eine Lücke von mehr als 50 Jahren entstanden. Zwar hat die Detailforschung im philologischen und analytischen Bereich bemerkenswert zugenommen, doch sind ihre Ergebnisse nur in geringem Umfang in die Musikpraxis und die breitere Musikkultur eingegangen. Diesem offenkundigen Mangel sucht der Autor abzuwehren. In einem ersten Teilbereich behandelt er die Entwicklung des Streichquartetts von seinen Anfängen um 1750 bis zum Tod Beethovens und Schuberts. Die Folgezeit behält er einem Anschlußband vor.

Ziel der Darstellung, heißt es, sei ein „Spannungsbereich, der sich zwischen wissenschaftlicher Präzision, Genauigkeit und Richtigkeit der Detailinformation einerseits und einem bewußt popularisierenden, auf wissenschaftlichen ‚Jargon‘ verzichtenden Sprachstil andererseits bewegt“ (S. 8). Dabei ist von einer die „Eierschalen des Generalbasses abstreifenden Gattung“ die Rede, von kompositorisch an Haydns op. 33 „sich abarbeitenden“ Quartetten Mozarts u. ä., Wendungen, die anfangs das Vertrauen in die Darstellung einigermaßen erschweren. Ähnliches gilt für den Hinweis, daß „alle Kapitel des Buches nach Fertigstellung von einem der besten Kenner der Gattung (gemeint ist Ludwig Finscher) kritisch gegengelesen worden“ seien (S. 9), ein lendenlahmer Absicherungsversuch gegen eventuelle Schwächen, wie er in den letzten Jahren immer häufiger auftaucht.

Die Arbeit orientiert sich hauptsächlich an den Ergebnissen der Detailforschung, die, in weitem Umfang einbezogen, den Leser mit den maßgeblichen neueren Werken bekanntmachen, ihn in seiner Kenntnis der Quartettliteratur aber zuweilen auch überfordern. Eine kühne Argumentation erschließt sich hie und da Neuland. Werden allerdings Komponisten wie Vivaldi, Geminiani, Tartini und Sammartini mit ihrer Instrumentalmusik als „Außenseiter“ bezeichnet (S. 15), die nur am Rande der dominierenden italienischen Opernentwicklung gewirkt hätten, so fragt man sich unwillkürlich, was dann von Bach zu halten sei, der keine Opern geschrieben, sondern neben den *Brandenburgischen Konzerten* ein Instru-

mentalwerk von schier unbegreiflichem Umfang und gewaltiger Größe vorgelegt hat. Oder war etwa Händel, der seine großen Suiten von 1720 und alles andere mitten im eigenen und allgemeinen Operschaffen der Zeit schrieb, darin ein „Außenseiter“?

In der kursorischen Auflistung der stil- und gattungsgeschichtlichen Faktoren, die deutlich macht, daß das Streichquartett auf vielen Zweigen und Entwicklungsphasen der Ensemblesmusik des 17. und 18. Jahrhunderts einschließlich instrumenteller Veränderungen aufbaut, weist die Bibliographie bei aller Umsicht doch Lücken auf, so etwa, wenn D. D. Boydens Geigenbuch ganz fehlt, über Boccherinis hervorragendes Werk *Il Quartetto* kein Wort verloren wird. Eine wenigstens umrißhafte Information hätte dem Ausübenden zweifellos genützt.

Haydns zentrale Bedeutung für die Ausbildung der sogenannten „klassischen“ Streichquartettform wird unter Hinweis auf neuere Arbeiten von H. C. Robbins Landon, James Webster u. a. gegenüber romantischen „Fehldeutungen“ zu festigen gesucht. Boccherini tritt als selbständiger Schöpfer eines Stiltypus des „Streichquartetts aus einem Guß“ nahezu gleichberechtigt neben ihn. Seine formale Buntheit wird gleichsam als Gegenstück zu der vereinheitlichenden Entwicklung bei Haydn gesehen und für die im 19. Jahrhundert zu beobachtende „negative Boccherini-Rezeption“ verantwortlich gemacht. Der Autor folgt hier dem neuen Trend, Boccherini als Zeitgenossen und, in gewissem Sinn, als Gegenspieler Haydns wiederzuentdecken und seiner historischen und gattungsästhetischen Bedeutung stärker zum Durchbruch zu verhelfen. Zu Recht wird die seit Beginn der italienischen Gesamtausgabe (1970) sich abzeichnende historisch gerechtere Beurteilung des Komponisten begrüßt, mit dem gleichen Recht die für die Praxis bereitgestellten, in mehrfacher Hinsicht unzuverlässigen Neudrucke getadelt.

Bei Mozart wird, im Unterschied zu Haydn, der experimentierfreie Schaffensprozeß betont, seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung an den sechs *Haydn-Quartetten* aufgewiesen. Beethovens Quartette werden angesichts der fast unübersehbaren Literatur nur im Rahmen gattungsgeschichtlicher Bezüge erörtert.

Bei den mancherlei Strittigkeiten in den Formalbeziehungen der Schubertschen Quartette verdient der Vorschlag Beachtung, im *E-dur-*

Quartett D. 353 die Themenbestimmung weniger von klassischen Satzprinzipien abhängig zu machen als vielmehr vom Charakter, vom Gestus und anderen innerstrukturellen Merkmalen: „Wichtiger nämlich als thematische Verfestigung sind Unterschiede und Kontraste der musikalischen Charaktere, des Satzgestus, und hier tritt der dramatisch-dynamische Beginn, mag er auch ob seiner figurativen Gestalt kaum zur melodischen Kontur sich verfestigen, für den Hauptthemenbereich ein und dominiert, wiederum nicht in motivischer Entwicklung, sondern im klanglichen Bereich, im Bewegungsgestus, in der Dynamik, in den rhythmischen Ostinati innerhalb des Durchführungsabschnitts“ (S. 171). Dies führt zu beachtenswerten Anregungen und zu der fruchtbaren Kritik, daß die „Umfunktionsierung des Sonatenprinzips, seine Durchdringung mit statischen oder in sich abgeschlossenen, kreisenden Elementen . . . den Ausgangspunkt für eine Entwicklung innerhalb des 19. und frühen 20. Jahrhunderts bildet, die bis heute weitgehend zugunsten der Linie Beethoven-Brahms-Schönberg außer acht gelassen wurde“ (S. 173f.). Steht zu hoffen, daß es nicht nur bei der Anregung bleibt.

Die chronologisch geordnete, nach musikalisch-interpretatorischen Gesichtspunkten knapp kommentierte Auswahldiskographie wird nicht nur der Kammermusikliebhaber, sondern auch der Fachmann begrüßen. Zu bedauern sind neben manchen allzu salopp formulierten Thesen – ob der „gegenlesende“ Kollege immer einverstanden war? – eine Reihe von Druckfehlern, die aus dem 20. Jahrhundert das 29., aus einer Triosonate eine Triente machen u. ä. Auf Grund der überzeugend herausgearbeiteten Entwicklungssträngen und der Fülle anregender Einzelbeobachtungen darf man auf den in Aussicht gestellten Folgeband gespannt sein.
(Januar 1986) Albert Palm

ULRICH MAZUROWICZ: *Das Streichduett in Wien von 1760 bis zum Tode Joseph Haydns. Tutzing: Hans Schneider 1982. 366 S. (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft. Band 1.)*

Für Herausgeber Hubert Unverricht war es gewiß eine besondere Freude, mit der 1980 in Mainz angenommenen Dissertation seines Schülers Ulrich Mazurowicz die Reihe *Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft* eröffnen

zu können. Zum einen liefert sie einen weiteren Baustein zur Geschichte der Kammermusik, die dem Eichstätter Ordinarius spätestens seit seiner Habil.-Schrift von 1969 am Herzen liegt; zum anderen handelt es sich um eine Arbeit von bemerkenswertem Zuschnitt, die die „Leitfunktion“, die dem Eröffnungsband einer neuen Publikationsreihe unweigerlich zukommt, uneingeschränkt erfüllt.

Mazurowicz' Studie, von Unverrichts *Geschichte des Streichtrios* maßgeblich beeinflusst, ja unmittelbar initiiert, verfolgt zwei Ziele. Im Vordergrund steht der Versuch, „entweder die Abhängigkeit des Streichduetts vom Streichtrio oder aber die Selbständigkeit der Gattung der Streichduette zu belegen“ (Vorwort, S. 1). In methodisch überzeugender Weise wird dazu ein riesenhaftes Material ausgebreitet, das in notwendiger und sinnvoller stofflicher Begrenzung zwar primär die Eigenarten des Wiener Streichduetts beleuchtet, das aber doch auch einen Einblick in die Gattung insgesamt gewährt. Instrukтив in übergreifendem Sinne sind vor allem die beiden ersten Kapitel, die sich eingehend mit den methodischen und philologischen „Voraussetzungen zur Gattungsgeschichte des Streichduetts“ und mit zeitgenössischen Ansätzen „Zur Theorie des Streichduetts“ auseinandersetzen. Aber auch im umfangreichen dritten Kapitel, dem eigentlichen Herzstück der Arbeit, verfällt der Autor niemals einer isolierten Betrachtungsweise. Es werden zwar gleich dutzendfach Streichduette der Wiener Früh- und Hochklassik analysiert und detailliert auf satztechnische und formale Charakteristika hin untersucht, die Ergebnisse werden jedoch sogleich mit entsprechenden Werken anderer Provenienz, so etwa mit dem bedeutenden Pariser Repertoire, in Verbindung gebracht und damit in einen größeren Zusammenhang eingebettet. Nur schade, daß dabei die Diskussion um die Termini „dialogué“ und „concertant“ nicht in der gewohnt erschöpfenden Weise ausfällt und daß beispielsweise die Spezialstudie von Janet Levy über das *Quatuor concertant in Paris in the Latter Half of the Eighteenth Century* (Diss. Stanford University 1971) gänzlich außer acht gelassen wird; schade auch, daß die „instruktiven“ Streichduette, die Tanzmusiken und auch die (Opern- und Kammermusik-)Bearbeitungen so kursorisch abgehandelt werden, obwohl „ihre Zahl die der Originalkompositionen weit zu übersteigen

scheint“ (S. 152). Diese Einwände können und sollen den Wert der Dissertation, die durch konzise Ausführungen zur Sozialgeschichte des Wiener Streichduetts sinnvoll abgerundet wird, jedoch keineswegs schmälern. Was nach der Lektüre der Zusammenfassung im vierten Kapitel bleibt, ist die Gewißheit, ein grundlegendes Werk in den Händen gehabt zu haben, das das vielfach gering geschätzte Streichduett erstmals angemessen würdigt und in seinem Verhältnis zu den benachbarten Gattungen der Kammermusik präzise bestimmt.

Die Dissertation stellt aber nicht nur für den Musikhistoriker eine Bereicherung dar, sondern sie ist auch für den Musiker eine wahre Fundgrube. Denn dem zweiten Anliegen der Arbeit, „die Untersuchung so zu führen, daß sie auch die Musikhörer, die Laieninstrumentalisten, Instrumentallehrer und konzertierenden Künstler interessiert“ (Vorwort, S. 1f.), d. h. einer Erweiterung des Repertoires über die bekannten Duette Haydns, Mozarts, Boccherinis oder Pleyels hinaus den Weg zu ebnen, wird mit einem 150 Seiten umfassenden Werkverzeichnis Rechnung getragen, das ca. 200 Drucke mit etwa 700 Einzelkompositionen philologisch einwandfrei beschreibt und mit Standorten nachweist. Bleibt nur zu hoffen, daß die Anregungen aufgegriffen werden, die das auch von Druckqualität und Ausstattung her mustergültige Buch gibt. Denn in der Tat „verdienen die frühen Duette von Franz Anton Hoffmeister, die Duette von Peter Hänsel, Johann Baptist Kleczynski, Franz Krommer, Venzeslaus Pichl, Luigi Tomasini und Anton Wranitzky, . . . heute wieder gespielt zu werden“ (S. 181).

(Februar 1986)

Ulrich Tank

CURTIS ALEXANDER PRICE: Henry Purcell and the London Stage. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1984). 380 S., Abb., Notenbeisp.

Das Buch enthält ein mit knappen Strichen klar und lebendig gezeichnetes Bild von Henry Purcells *gesamtem* Bühnenschaffen, d. h. einschließlich all der einzelnen Sätze, die er von 1680 an für die verschiedensten „Plays“ geschrieben hat und die nach Angaben des Verfassers

mehr als die Hälfte seines Oeuvres für das Theater ausmachen.

Auf dieser breiten Grundlage beweist Price in den beiden großen Teilen „The Plays“ und „The Operas“ die Richtigkeit seines im Vorwort leitmotivartig aufgestellten Satzes: „Purcell was a brilliant dramatist, but he was not an opera composer“. Die gesamte Darstellung wird von dem Hauptanliegen beherrscht, zu zeigen, daß Purcell gar kein Opernkomponist im Sinne der Zeit sein wollte, ja, wohl auch gar nicht sein konnte, denn als Landsmann und Nachfahre Shakespeares mußte er, gerade wenn er ein „music dramatist“ war, eine ganz andere Einstellung zum Drama haben als die italienischen Opernkomponisten seines Jahrhunderts. Ihm, der in der shakespeareischen Dramentradition wurzelte, war der vergleichsweise primitive Weg des In-Musik-Setzens ganzer Dramen versperrt; sein Musikdramatikertum, d. h. seine Neigung, ihm geeignet scheinende Situationen oder Charaktere mit musikalischem Leben zu erfüllen, äußerte sich vielmehr am Rande der Dramen, frei von deren Fesseln und vorwiegend in den Gesängen von Nebengestalten. Das gilt sowohl für die Einzelstücke der „Plays“ als auch für die umfangreicheren masques der „semi-operas“, eines typisch englischen Konglomerats aus reinem Drama und größeren, halb-dramatischen musikalischen Darbietungen.

Trotz dieser relativ lockeren Bindung von Purcells Musik an die Dramen, innerhalb derer sie erschien, behandelt der Verfasser sie stets unter Berücksichtigung des gesamten dramatischen Zusammenhangs, so daß der Leser zugleich einen instruktiven Einblick in das Wesen des „Late-Seventeenth-Century English Theatre“ gewinnt.

Die Gliederung nach Gattungen, vor allem die Groß-Einteilung in „Plays“ und „Operas“, bringt es mit sich, daß die Chronologie der Werke weitgehend hintan gesetzt wird, ist doch die Überlieferung der Sätze und ihre Quellenlage, die besonders bei den „Operas“ sehr ausführlich behandelt wird, vielfach so verworren, daß eine genaue Datierung nicht immer möglich ist. Auf die Entwicklung innerhalb von Purcells Stil wird daher im einleitenden Kapitel nur zusammenfassend hingewiesen.

Das Schwergewicht des Buches liegt trotz der eingehenden Behandlung der „Plays“ naturgemäß auf der Darstellung der nur vier „Operas“.

Der Verfasser nimmt sich aufgrund seiner Charakterisierung Purcells als eines englischen Opernkomponisten das Recht, alle vier Werke so zu bezeichnen. Damit betont er zum einen, daß das erste, *Dido and Aeneas*, obwohl als einziges durchkomponiert, den anderen keineswegs überlegen ist; zum zweiten soll hervorgehoben werden, daß die anderen – *Dioclesian*, *King Arthur* und *The Fairy Queen* – streng genommen semi-operas, jenem künstlerisch durchaus ebenbürtig sind und insofern (englische) „Operas“ genannt zu werden verdienen.

Ihrem gattungstypischen Charakter entsprechend spielt die Betrachtung der Texte wieder eine große Rolle, hier vor allem wegen ihrer politischen Deutbarkeit. Die Stücke waren dadurch zu ihrer Zeit hoch aktuell, was ihr Schicksal mitunter entscheidend beeinflusste. Purcells Musik hatte freilich an dieser hintergründigen Aktualität keinen Anteil. Sie war stets den Affekten der jeweiligen Personen bzw. Situationen angemessen. Am wenigsten war dies in *Dioclesian* der Fall, der nur begrenzte Möglichkeiten zur Durchdringung mit Musik bot. Die große Wirkung der Musik zu *King Arthur* beruhte weniger auf klanglicher Prachtentfaltung als vielmehr auf Stücken voll feinsinniger Anmut und raffinierter Schlichtheit. Die gleichen Charakteristika finden sich dann noch verstärkt und verfeinert in Purcells letzter „Opera“ *The Fairy Queen*, deren Musik den Höhepunkt im Bühnenschaffen des Komponisten, und deren Darstellung den krönenden Abschluß des vorliegenden Buches bildet. Mit vorbildlicher Objektivität setzt sich der Verfasser hier mit den gegensätzlichen Meinungen über die Bearbeitung von Shakespeares *Sommernachtstraum* auseinander und gelangt zu dem Schluß: „One may abhor the changes, but *The Fairy Queen* is still *A Midsummer Night's Dream*.“ Und mit diesem shakespeareischen Text verschmilzt Purcells Musik in höchster Vollendung, sei es, daß sie ihm meisterhaft folgt oder daß sie ihn, wie der Verfasser für möglich hält, selbständig im Sinne der Zeit umdeutet: „The text of the opera retains much of the play's romantic spirit, but the music undermines it with a healthy dose of late seventeenth-century irony.“ So ist dieses Werk, „the grandest of Purcell's major stage works“, zugleich auch sein selbständigstes Werk, eine echte „englische Oper“ aus dem Geiste Shakespeares heraus, aber nicht in seinem Schatten.

Dieser Schluß beweist, daß dem Verfasser sein Vorhaben, „to show why the English felt no compelling need to have (true opera during the baroque period)“, gelungen ist. Die auf gründlichste Kenntnis nicht nur von Purcells Werken, sondern auch von denen seiner musikalischen und literarischen Umwelt gestützten Ausführungen werden von zahlreichen Notenbeispielen erläutert.

(Dezember 1985)

Anna Amalie Abert

WOLFGANG HOCHSTEIN: *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714–1774) unter besonderer Berücksichtigung der liturgisch gebundenen Kompositionen. Hildesheim–Zürich–New York: Georg Olms Verlag 1984. Band I·XII, 387 S., Band II Thematisch-systematischer Katalog. Abb. und Notenteil. VIII, 343 S. (Studien zur Musikwissenschaft. Band 1.)*

Von den großen Komponisten, die Gesamtausgaben erhalten haben, liegen deren Kirchenmusikwerke gedruckt vor. Gegenüber der zur Zeit unübersehbaren Menge solcher Kirchenmusikkompositionen aus dem 18. Jahrhundert ist damit nur ein kleiner Teil dem Musizieren zugänglich. Bevor es wenigstens zu einer umfangreicheren Sammlung ausgesuchter Kirchenmusikwerke aus der Zeit zwischen 1650 und 1850 kommt, sind grundlegende Studien zur einschlägigen Überlieferung der Kirchenmusik vonnöten. Hinsichtlich der kirchenmusikalischen Kompositionen Jommellis hat sich dankenswerterweise Wolfgang Hochstein dieser entsagungsvollen Mühe unterzogen.

Hochstein hat in seiner Dissertationsschrift eine beeindruckende Fülle von Quellen zum Kirchenmusikwerk Niccolò Jommellis gesammelt. Trotz der Hilfe etlicher nationaler zentraler Nachweisstellen für handschriftliche musikalische Quellen ist hier mit immensem Fleiß und unermüdlicher Ausdauer der Werküberlieferung eines Komponisten nachgegangen worden. Für eine erste Klassifizierung der Echtheit und der Bewertung der Quellen für das kirchenmusikalische Werk von Jommelli hat Hochstein anhand des Handschriftenbefundes eine gesicherte Grundlage eingebracht. Er ist sich selbst klar, daß eine nähere Analyse der Notenpapiere hinsichtlich der Wasserzeichen und etwa der Papierlagen weitere Ergebnisse für Datierungen, Echtheit

und Zusammenhänge der Quellen einbringen kann. Das zusammengetragene Material ist so umfassend und so zahlreich, daß die hier veröffentlichte Untersuchung und das thematisch-systematisch angelegte Werkverzeichnis diese Studie zu einem unentbehrlichen Ausgangspunkt für weitere Arbeiten werden läßt.

Der erste Band ist in vier Teile gegliedert: in einen historisch-biographischen Abriß, in eine Darstellung der Quellen und ihrer Überlieferung, eine kurze Abhandlung der Satztypen, der dann abschließend ein ausführlicher Teil über die Gattungen und die Bewertung der Handschriften der einzelnen Werke in den jeweiligen Gattungen folgt. Die Hauptaufgabe sieht Hochstein in der Sammlung und ersten zuverlässigen Beurteilung der Quellen, Gattungsfragen werden hinsichtlich des dann im zweiten Band publizierten thematisch-systematischen Werkverzeichnisses angegangen, spezielle Gattungsspezifika bleiben meist unberührt. So können die folgenden Bemerkungen der Besprechung weitgehend auf Probleme der Quellen und auf sich daraus ergebende Schlußfolgerungen gerichtet werden.

Im gleichen Jahr wie diese Dissertation ist jene von Konrad Kleinicke über *Das kirchenmusikalische Schaffen von Vincenzo Righini* (Schneider Tutzing. Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Band 18) herausgekommen. Hochstein macht auf jene *d*-moll Messe mit dem so gelungenen, an Joseph Haydn erinnernden *Et incarnatus est* aufmerksam, hier handelt es sich um Righinis Krönungsmesse, die auch dem Jommelli unterzogen wurde (1. Band, S. 181 und 2. Band A.II.1.7.). Kleinicke erwähnt in seiner reichen Quellenübersicht diese Handschrift unter dem Namen Jommelli nicht. Vermutlich ist Kleinicke Doppelzuschreibungen nicht eigens nachgegangen. In einem solchen Falle erweist sich damit das gründliche und umfassende Vorgehen Hochsteins bei der Sammlung der Quellen. Bei Zachs *Magnificat* (1. Band, S. 350 und 2. Band H.II.5), das neben Brixi ebenfalls Jommelli zugeschrieben wurde, hält sich Hochstein bescheiden zurück. Als erster hatte Milan Poštolka im Artikel *Zach* des *New Grove Dictionary* (1980) auf dieses Werk aufmerksam gemacht, das bis dahin in den thematischen Verzeichnissen der Werke Johann Zachs fehlte.

In der Klassifizierung der Quellenüberlieferung durch Hochstein erhalten nach den Autographen die Abschriften Sigismondos den Vorzug

und dann die wahrscheinlich authentischen Kopisten des Conservatorio di Musica in Neapel und der Cappella Giulia in Rom. Die Richtigkeit dieses allgemeinen Ansatzes dürfte unbezweifelbar sein, doch sind im Einzelfall Probleme dadurch nicht von vornherein auszuschließen. Bei der Antiphon *Bene fundata* (1. Band, S. 292 und 2. Band D.I.1.) ist, „da diese Stimmen jedoch vom Komponisten selbst geschrieben wurden, . . . die Echtheit des Stückes trotz des Fehlens irgendwelcher weiterer Belege unbezweifelbar.“ Leider gibt Hochstein keine Werk- oder Kopftitel an, durch die Auskünfte zu bestimmten Werk- und Gattungsfragen eingeholt werden könnten. Etwa in diesem Falle ist das Vorliegen von einem Werk in der Handschrift Jommellis nicht schon allein ein Beleg für die Echtheit. Diese etwas vorschnelle Schlußfolgerung hat bereits zu falschen Zuschreibungen bei namhaftesten Komponisten geführt, da auch diese zu eigenen Zwecken vereinzelt fremde Werke abgeschrieben haben (z. B. Haydn, Mozart, Cornelius). Hier wären weitere Angaben hilfreich.

Auch bei dem achtstimmigen phrygischen *Miserere* (C.I.19.) könnte es sich aus stilistischen Gründen trotz der vorliegenden Kopie von Giuseppe Sigismondo um eine Komposition eines Spätvenezianers handeln. Große Bedenken ergeben sich unbedingt durch die falsche Ligaturennotation (s. 1. Band, S. 276), die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht mehr verstanden wurde. In der korrekten Notierung müßten im Takt 80 drei *Ligaturae cum opposita proprietate* geschrieben werden. Hier wirft die Überlieferung und der gesamte stilistische Befund schwerwiegende Fragen auf.

Einige stilistische Merkmale wie etwa das Einwirken des Palestrinastils und die Bevorzugung der zweiteiligen formalen Anlage sind gut herausgearbeitet, die Figurenlehre zumindest in der Stuttgarter Zeit Jommellis und auch der literarische Streit um die „wahre“ Kirchenmusik der damaligen Jahrzehnte bleiben meistens unberücksichtigt. Aufführungspraktische Fragen werden am Rande gestreift, so wird auf die sehr ungewöhnliche Verwendung zweier Flöten, dazu in sehr hoher Lage, in den Lamentationen (1. Band, S. 322) aufmerksam gemacht. Vielleicht bringen spätere Erläuterungen und Ergänzungen mehr Licht in diese beiden völlig überraschenden Flötenpartien. Ein Register der Werk- und Satztitel erschließt die Ausführungen in der Disserta-

tion ein wenig, ein vollständiges Schlagwortregister wäre noch hilfreicher.

Insgesamt ist mit dieser umfangreichen Studie ein gewichtiger Beitrag zur Erforschung der bisher wenig berücksichtigten Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts gelungen, eine Veröffentlichung, mit der es sich unbedingt lohnt, sich zu beschäftigen.

(März 1986)

Hubert Unverricht

SONJA PUNTSCHER RIEKMANN · Mozart. *Ein bürgerlicher Künstler. Studien zu den Libretti „Le Nozze di Figaro“, „Don Giovanni“ und „Cosi fan tutte“.* Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlau Nachf. 1982. XIII, 272 S. (Junge Wiener Romanistik 4.)

Der Titel der Wiener Dissertation ist ein wenig irreführend, zunächst, weil die Autorin als Literaturwissenschaftlerin in erster Linie über Mozarts Libretti schreibt und den Musiker Mozart vollständig ausspart. Sodann hätte sie den Haupttitel *Mozart – ein bürgerlicher Künstler* eigentlich mit einem Fragezeichen versehen können, denn sie verkennt keineswegs die Vielschichtigkeit und sozialgeschichtliche Vieldeutigkeit der behandelten Opern, sondern läßt sich immer wieder auf sie zurückwerfen und setzt sich mit ihnen auseinander. Schließlich nimmt die Beschäftigung mit den drei Libretti Da Pontes nur etwa die Hälfte des Buches ein. Die übrigen Kapitel befassen sich mit Mozarts Rezeption der zeitgenössischen Literatur, mit seinen Äußerungen zur Theaterpraxis, mit *Zaide*, der *Entführung*, der Freimaurerbewegung und mit Da Pontes gesellschaftspolitischer Haltung.

Die Studie hat also ein sehr weit gefaßtes Thema, das nicht eben zu detaillierter analytischer Betrachtung herausfordert und die Materialauswahl kaum begrenzt. Es geht um nicht mehr und nicht weniger als um Mozarts geistige, literarische und dramatische Interessen und Anliegen, um deren Herkunft und geistesgeschichtlichen Hintergrund, um ihre Dokumentation anhand seiner Bibliothek, seiner Briefe und der von ihm akzeptierten Operntexte und um ihre Wirkung auf die Zeitgenossen. Frau Puntscher Riekmann wartet dazu mit einer wahrhaft überwältigenden Fülle von Kenntnissen auf, teilweise kompiliert aus der einschlägigen Literatur, weitgehend aber auch neu oder aus schwer zugängli-

chen Quellen gewonnen, so daß ihre Arbeit schon als Materialsammlung von bedeutendem Wert ist. Lesenswert sind besonders der Abschnitt über den „Aufklärer Leopold Mozart“ und die eher kursorische Behandlung von Mozarts Erfahrungen in Mannheim und Paris. Die Untersuchungen zur Stoffgeschichte von *Don Giovanni* und *Così fan tutte* gehören zu den bisher umfassendsten, denn die Autorin geht dabei auf eine große Zahl bislang wenig beachteter Libretti und Wiener Schauspiele ein.

Der weit gespannte Fragenkreis – bei einer Dissertation nicht ungewöhnlich – ist ein Vorteil und zugleich ein Nachteil der Arbeit. Er ermöglicht die Einbeziehung einer Vielzahl von beiläufigen, aber oft interessanten Ideen und Erkenntnissen, hier besonders zur Dramaturgie und Rollencharakteristik in den behandelten Libretti. Der Nachteil besteht darin, daß die Probleme der Bearbeitung eines Stoffgebietes und deren Lösungsmöglichkeiten bisweilen geradezu hinweggeschwemmt werden von der Fülle des Materials. Das Literaturverzeichnis – es umfaßt 31 Seiten, rund ein Achtel des Umfangs der Studie – dokumentiert eine erstaunliche Belesenheit der Verfasserin. Wie kann man in einem solchen Wald von interpretierbaren Gegenständen, Fakten, Aspekten und Anschauungen noch Bäume sehen, die genau zu betrachten sich lohnte?

Die beiden Hauptteile der Arbeit sind das 2. Kapitel („Aussagen zur Theaterpraxis und -ästhetik in Mozarts Korrespondenz“), in dem die *Idomeneo*-Briefe mit Arteagas *Le rivoluzioni del teatro musicale* konfrontiert werden – eigentlich ein Thema für sich, das hier nur angeschnitten wird –, und das 3. Kapitel („Der Übergang von der barock-höfischen zur aufklärerisch-bürgerlichen Kunstproduktion“), das Mozarts Operntexte von der *Zaide* bis *Così fan tutte* behandelt. Überzeugend ist die Veranschaulichung des einschneidenden Umschwungs zwischen *Zaide* und der *Entführung* gelungen. Die Betrachtung der Da Ponte-Libretti – im wesentlichen eine Befragung der Rollen nach ihrer spezifisch bürgerlichen Moral und ihren aufklärerischen Intentionen – läßt ein wenig die gattungsgeschichtlichen Aspekte vermissen, die manches Resultat relativieren würden – beispielsweise, wenn es über *Figaro* heißt: „Die Lehre des Stückes liegt . . . in der Emanzipation der empfindelnden Gräfin, die damit zur Kämpferin für Liebe und Glück im bürgerlichen Sinne wird. Sie entsagt den aristo-

kratischen Mitteln der Glückssuche und befreit sich wenigstens vorerst vom gefürchteten ennui“ (S. 152) oder über *Don Giovanni*: „Mozarts und Da Pontes wesentliche Neuerung. . . besteht in der Verbürgerlichung des Stoffes. . . Die Autoren entwerfen das Bild des letzten Gastmahls eines Aristokraten, der, einsam und gelangweilt, einem sich monoton wiederholenden Vergnügen frönt. . .“ (S. 187f.). „Die oppositionelle Front gegen den Unmoralischen kommt aus den unteren Gesellschaftsschichten. . . Donna Elvira, die Vertreterin einer bürgerlichen Ehemoral, verfolgt den aristokratischen Frevler, alle gesellschaftlichen Zwänge abwerfend“ (S. 206).

Trotz mancher Einwände bietet das versiert und flüssig geschriebene Buch eine in vieler Hinsicht lohnende, anregende Lektüre.

(März 1986)

Helga Lühning

CLIVE BROWN: Louis Spohr. A critical biography. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Sydney: Cambridge University Press (1984). 364 S., Notenbeisp.

Natürlich wäre es ein wenig absurd, 1984 als Spohr-Jahr zu deklarieren. Aber das 200. Geburtsjahr führt immerhin zu einigen, wenn auch zögernden Versuchen, einem Komponisten gerecht zu werden, dessen dauerhafter Nachruhm zu Lebzeiten festzustehen schien, dann aber wider alle Erwartung rasch abbröckelte, und auch gegenwärtig ist Spohr einer der Komponisten, bei denen die Kenner, die nicht sehr zahlreich sind, mit der Öffentlichkeit hadern. Man hat *Jessonda* ausgegraben, aber ein Repertoirestück wird aus dieser Oper schwerlich werden.

Spohr repräsentierte seine Zeit, die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie kaum ein anderer, und er ist einer der letzten Komponisten, dessen Werk noch insofern universal ist, als es sämtliche Gattungen, von der Oper bis zur Symphonie und vom Oratorium bis zur Kammermusik, umfaßt. In beiden Tatsachen liegt eine Chance für den Biographen, und die wird von Clive Brown genutzt: Er beschreibt Spohrs Leben vor dem Hintergrund eines kenntnisreich ausgemalten Bildes der Epoche und es gelingt ihm, die biographische Darstellung mit Werkanalysen sinnvoll zu verflechten, statt in das Schema „Leben und Werk“ zu verfallen. Spohr komponierte für die

musikalischen Institutionen seiner Zeit, wie er sie vorfand, und es wäre falsch gewesen, in der Disposition des Buches eine abstrakte Existenz der Werke vorzuspielen, die sie nicht hatten.

Brown, der 1980 in Oxford mit einer Dissertation über *Popularity and influence of Spohr in England* promovierte, ist ein genauer Kenner der Dokumente, der sich aber dadurch nicht verführen läßt, ein pedantisches Buch zu schreiben. Seine Darstellung knüpft vielmehr an die Tradition der englischen Biographik an, für die genaue Recherchen, die man aber eher verbirgt als hervorkehrt, ebenso charakteristisch sind wie eine musikalische Sachnähe, die sich niemals mit bloßer Beschreibung begnügt, sondern immer auch zu Urteilen gelangt. Es ist schwierig, über Werke zu schreiben, die kaum ein Leser kennt. Brown gelingt es, einen Darstellungsstil zu finden, der dazu reizt, sich mit den Stücken, über die er spricht, zu beschäftigen. Browns Darstellung wird zweifellos für einige Jahrzehnte – und länger ist nach Hermann Abert die Lebensdauer keiner Biographie – das Spohr-Buch schlechthin sein und bleiben. Es zu übersetzen, sollte eigentlich eine Selbstverständlichkeit sein, auch wenn das Spohr-Jahr, das es nicht gibt, inzwischen vorüber ist.

(März 1986)

Sigrid Wiesmann

Zu Richard Wagner Acht Bonner Beiträge im Jubiläumsjahr 1983. Hrsg. von Helmut LOOS und Günther MASSENKEIL. Bonn. Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1984. 159 S. (Studium Universale. Band 5.)

Zur Wagner-Zentenarfeier 1983 dem Meister an einer deutschen Universität eine Ringvorlesung für Hörer aller Fakultäten zu widmen, ist gewiß eine Unternehmung, die nicht mit wesentlichen Einwänden zu rechnen hat. Anders steht es jedoch mit dem Unterfangen, die so entstandenen Vorträge zum Druck zu geben: Was im Studium-Generale-Vortrag als erneute Reflexion sein gutes Recht hat, muß sich in Buchform die Frage gefallen lassen, ob es sich dabei tatsächlich um „neue Reflexionen“ im wissenschaftlichen Sinne (s. Vorwort) handelt. Das muß leider zum großen Teil verneint werden. In den Beiträgen von Helmut Loos (*Richard Wagners C-Dur-Symphonie*) und Martin Vogel (*Nietzsche in Bayreuth*) werden lediglich die bekannten Tatsachen

ein weiteres Mal kompiliert; Erwin Koppen bietet im wesentlichen eine Auswahl aus seinem exzellenten Buch von 1973 – er konzidiert selbst (Anm. 18, S. 108): „Vgl. Kapitel B III meines *Dekadenten Wagnerismus*, auf das ich notgedrungen auch im folgenden mehrmals rekurrieren muß, da es das Thema so gebietet und es in den letzten 10 Jahren nicht wesentlich ergänzt worden ist“. Auch Günther Massenkeil (*Richard Wagners Tannhäuser als Werk des Übergangs*), Emil Platen (*Richard Wagner – Dichter oder Texter? Zur Dramaturgie der Meistersinger*) und Wolf-Dieter Lange (*Totalitätsträume. Zu Richard Wagner und seinen ästhetischen Folgen*) bewegen sich auf bereits bis zu den Wurzeln abgegrastem Terrain. Martin Staehelin dagegen stellt sich der Aufgabe, an Quellenbefunden orientiert „bisher unbeschränkte Wege“ (*Von den Wesendonck-Liedern zum Tristan*) zu gehen, und Rainer Cadenbach nimmt durch sympathische Respektlosigkeit für seine kritische Betrachtung (*Theodor W. Adornos „Versuch über Wagner“*) ein.

Für Nicht-Bonner oder Nicht-Fachleute fehlt der Hinweis, welcher der beiden im Vorwort genannten Disziplinen Musik- und Literaturwissenschaft die Verfasser angehören; die Druckqualität der etwa 28 Seiten füllenden Notenbeispiele ist fast durchweg schlecht; ein Register fehlt. Sollte die Veröffentlichung in erster Linie als Nachlesemöglichkeit für die (studentischen) Hörer der Vorträge gedacht sein, so ist der Preis von 38 DM weitaus zu hoch.

(Januar 1986)

Isolde Vetter

Symposium Hans Pfitzner Berlin 1981. Tagungsbericht hrsg. von Wolfgang OSTHOFF, Tutzing Hans Schneider 1984. 251 S. (Veröffentlichungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, Band 3.)

Innerhalb des Berliner Symposiums zu Hans Pfitzner sollte allein das kompositorische Schaffen, sein spezieller Tonfall aber auch seine Stellung in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts reflektiert werden – dies als Signal verstanden, endlich jenseits heikler weltanschaulicher oder biographischer Aspekte eine unvoreingenommene Werkschau zu betreiben. Einen besonderen Akzent erhielt die Tagung dabei insofern, als neben Musikwissenschaftlern Komponisten und Vertreter der Aufführungspraxis Beiträge zu ei-

nem künftigen werkbezogenen Pfitznerbild lieferten. So entwickelte Wolfgang Rihm als der wohl erfolgreichste Komponist der jüngeren Generation seine Auffassung *Zur Aktualität Hans Pfitzners*, die er gerade an der Widerborstigkeit seines Werks gegenüber äußerlichen Renaissancebestrebungen der Musik am Aufbruch zur musikalischen Moderne festmacht. Pfitzner erweist sich hier als Komponist zwischen den Stühlen, dessen Diffamierung als militanter Reaktionär die jüngere Komponistengeneration im Zuge eines allgemeinen Mißtrauens gegen scheinbar historisch objektivierbare Verdikte korrigiert. Vor allem Pfitzners zentrale Kategorie des kompositorischen Einfalls bekommt innerhalb einer Generation, der die subjektive Emphase mehr gilt als das strukturelle Kalkül, eine neue Aktualität – auch wenn die unbeirrbar Beschränkung auf tonales Material keinen akzeptablen Rahmen einer auf subjektiv-entgrenzende Inspiration gerichteten Ästhetik abgeben kann. Gerhard Frommel, der als einer der renommiertesten Pfitznerschüler gelten darf, stellt ebenfalls von der Kategorie des Einfalls ausgehend, einen zwingenden Bezug zwischen *Traditionalität und Originalität bei Hans Pfitzner* her. Sein Komponieren bedeutet demnach, sich einer vorgeformten Musiksprache schöpferisch neu zu bedienen – Beispiele von der *Cellosonate* op. 1 bis zum *Cellokonzert* op. 42 belegen diesen Sachverhalt; somit wird der undogmatische, freiheitsorientierte Traditionsvollzug, der sich in erster Linie auf den Formenkanon der Wiener Klassik, seine Fortentwicklung im 19. Jahrhundert sowie auf die Harmonik Wagners und den vokalpolyphonen Stil des 16. Jahrhunderts bezieht, gerade zum Garanten einer originellen Tonsprache, die Frommel im *Palestrina* auf den Höhepunkt gebracht sieht.

Ästhetische Überlegungen für sich blieben innerhalb des Symposiums weitgehend ausgeklammert, gleichwohl wurden sie miteinbezogen, sofern sie Relevanz besaßen für kompositionstechnische Probleme. Dabei beschäftigten sich erwartungsgemäß zwei Beiträge mit den polemischen Streitschriften Pfitzners und Bergs und der damit in Zusammenhang stehenden Diskussion um den musikalischen Materialstand, der von Adorno zum omnipotenten Kriterium musikalischer Wertung erhoben wurde. Wolfgang Osthoff legte diesen Maßstab an Pfitzners Lied *An den Mond* von 1906 an und stellte, auf die Harmonik

als der zentralen Argumentationsebene der Wiener Schule bezogen, fest, daß die konzeptionelle Anwendung der Ganztonleiter zunächst dem historischen Materialstand entspricht, wie er sich in ähnlichen Phänomenen bei Debussy und Berg, aber auch bei Puccini zeigt. Allerdings wird dieses Mittel nicht tonalitätsgefährdend oder gar auflösend eingesetzt, sondern quasi dramaturgisch integriert durch deutliche Bezüge zur metrischen Strophenstruktur einerseits und zu dichterischen Detailanregungen andererseits. So ergibt sich innerhalb des Liedes ein Wechsel zwischen linear angelegten ganztonalen Strukturen und leittonig-funktionalen Teilen, die den Gesamtlauf rhythmisieren und zugleich Pfitzners spezifischen Umgang mit avanciertem kompositorischem Material verraten, der deutlich auf Integration in die unantastbare tonale Syntax angelegt ist. Von einem ähnlichen Ansatz ausgehend zeigt Johann Peter Vogel an Pfitzners Lied *Nachts*, das Alban Berg in seiner Antwort auf *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* als dieser voll entsprechend charakterisierte, wie umgekehrt die musikalische Struktur gerade den von Berg an Schumanns *Träumerei* entwickelten kompositionstechnischen Kriterien entspricht. Über die uneinholbare ästhetische Qualität des Liedes hinausgehend, die sich für Pfitzner als genialer Einfall auskristallisiert, hält es somit auch einer kritischen musikwissenschaftlichen Analyse stand und entkräftet somit nach Vogel die Bergsche Polemik.

Erstmals wird in Hans Rectanus' Beitrag *Pfitzners frühe Werke* ein Gesamtverzeichnis der Jugendwerke vor 1890 veröffentlicht und kommentiert. Zudem wird eine interessante Hypothese zur späteren Selektion durch Pfitzner aufgestellt: Das Fehlen eines charakteristischen weitgespannten Thementyps der späteren Kompositionen muß zumindest als ein Kriterium für die Setzung des op. 1 der *Cellosonate* angesehen werden. Pfitzners Spätstil wird von Peter Cahn am Beispiel der *Kleinen Symphonie* op. 44 versuchsweise charakterisiert. Als wichtige Ergebnisse sind formal eine gewisse Offenheit durch fragmentarisierte Reprisen an Satzenden, auf motivischer Ebene satz- und werkübergreifende thematische Beziehungen zu nennen; interessant ist zudem die Tendenz zur Setzung klanglicher Felder, die aus Elementen des Erlöschens und Zerfallens die kompositorische Gestalt ziehen und im Verhältnis zu früheren Werken eigentüm-

liche und neuartige Erlebnismomente setzen. Speziell mit der Pfitznerschen Harmonik in der *Eichendorff-Kantate* beschäftigt sich der Beitrag Ulrik Skouenborgs, der vor allem die teilweise unentschlüsselbaren Text-Musikbeziehungen sowie die kontrapunktische Verflechtung der Stimmen für die Schwierigkeiten einer eindeutigen Aufbereitung verantwortlich macht.

Zwei Beiträge zu speziell musikdramatischen Problemen beschäftigen sich mit Pfitzners *Palestrina*: Stefan Kunze reflektiert die verschiedenen Zeitschichten, die mit dem Terminus der „musikalischen Legende“ in Beziehung gesetzt werden. Zum „Vergangenen, dessen Abstand zur Gegenwart nicht eindeutig fixiert ist“, gesellt sich als zweiter zeitlicher Entgrenzungsmechanismus das Zeitlos-Jenseitige der Geisterwelt, der vor allem in den Meistererscheinungen auftritt. Damit korrespondieren spezifisch musikalische Charaktere, so daß die jeweilige Zeitschicht klanglich vermittelt auftritt – sowohl die beiden Vergangenheitsebenen als auch die primär mit der Gestalt Sillas verknüpfte Ebene einer noch ungeformten Zukunft. Bernhard Adamy stellt demgegenüber eine rein literarische Untersuchung zum Textbuch des *Palestrina* an, die auf verschiedenen Ebenen seine Qualität als Dichtung zu belegen sucht.

Abgerundet wird der Symposiumsbericht durch drei Beiträge zur Aufführungspraxis: Der Dirigent Georg Alexander Albrecht zeigt am Beispiel der *Kleinen Sinfonie* op. 44 Probleme der heutigen orchestralen Aufführungspraxis Pfitznerscher Werke auf, die primär aus dem zunehmenden Abstand von der geistigen Welt und Tradition der Werke resultieren; Gert Fischer entwirft ein lebendiges und interessantes Bild von Pfitzner als Dirigent, das durch eine detaillierte Analyse der Pfitznerschen Einspielung von Beethovens *VIII. Symphonie* durch Reinhard Wiesend ergänzt wird. Zu hoffen bleibt, daß die vielschichtigen Anregungen der Symposiumsbeiträge, die den „Ton“ der Pfitznerschen Musik im Blickfeld hatten, aufgenommen werden und Impulse setzen für eine weiterführende Auseinandersetzung mit den Werken. (Februar 1986) Siegfried Mauser

ALBRECHT DÜMLING: Die fremden Klänge der hängenden Gärten. Die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George. München: Kindler (1981). 303 S., Notenbeisp.

Der Buchtitel signalisiert mit seiner Verballhornung des Namens, den eines der Heiligtümer deutscher Sprache trägt, das, was der Untertitel so erläutert: Die „öffentliche Einsamkeit“. Gemeint ist: Der in der Öffentlichkeit einsame Künstler – der Schmerzensmann. Der Autor thematisiert seine Einsamkeit. Die Folge davon ist die Herabwürdigung der Kunstwerke. Statt Zeichen der Siege, die der Künstler über das Leben errang, sind sie bloß Quittungen, die das Leben dem Künstler über seine Leiden ausstellte. Was Wunder, daß die Öffentlichkeit ihre Teilnahme verweigert!

Der Autor beginnt die Unteilnehmende, die Öffentlichkeit, so zu umwerben: Er verwendet ihre Sprache und ihre Klischees; er schreibt ein langes Feuilleton und drängt ihr seinen Gegenstand auf. Die Öffentlichkeit erhält ihren Roman, und der Autor ist, als Voyeur, mit Lust bei der Sache. Georges Liebes- und Schönbergs Ehe-Geschichten werden fesselnd dargeboten. Im übrigen gibt es viel Interpretation von viel Kunst und Künstlichem. Der Autor zieht literarische und musikalische Dokumente heran, als welche er die Kunstwerke der Epoche betrachtet, er zieht Selbstzeugnisse der Künstler heran, die er behandelt, als wären sie so authentisch wie die Werke selbst, und natürlich die Künstlerbiographien, jene Literatur, in der alle schwelgen, die Realisten sein wollen. Der Autor weiß, was es heißt, einen Gegenstand „auf seinen Begriff zu bringen“. Soziologie, Philosophie und Psychologie (entsprechend der Versiertheit des intellektuellen Zeitgenossen) bietet er für sein Theorem vom „empirischen“, vom „impressionistischen“ und vom „lyrischen Ich“ auf. Der Begriff des „lyrischen Ich“ entspricht der Einsamkeit des Künstlers; er erscheint erst am Ende des theoretischen Teils, nachdem „Naturalismus“ und „Impressionismus“ als Vorstadien der Einsamkeit analysiert worden sind. Beide Stadien gehören durch ihren dialektischen Widerspruch (zum Idealismus) schon zur „Moderne“. „Naturalismus“ und „Impressionismus“, ihrerseits im Widerspruch zueinander, bringen nach der Theorie die „Moderne“ als Epoche der öffentlichen Einsamkeit erst wirklich zu sich.

Innerhalb dieser Theorie funktionieren die Kunstwerke als Beweismittel. Indem ihnen auferlegt wird, als Beweismittel für die Richtigkeit der Theorie zu dienen, wird ihnen das Ästhetische gekappt, aus dem sie überhaupt existieren. Der Autor bringt sie in die Verfassung, in der sie sein müssen, um für die öffentliche Einsamkeit Zeugnis ablegen zu können: Belege. Belege bedürfen keiner inneren Anteilnahme, wohl aber Kunstwerke. Dazu ein Beispiel bei Dümmling, der schreibt, „die Motivation für die Textwahl des op. 4 [sei] rätselhaft“ (S. 134). Obwohl Dümmling Schönbergs Hinweis zitiert, mit dem Schönberg seine Bewunderung für die Dichtung Dehmels angemerkert hat, versteht er Schönbergs Lob nicht. Dehmel habe eine „bewundernswerte moralische Haltung bei der Behandlung eines erschütternd schwierigen Problems“ gezeigt, sagt Schönberg, der Leben und Kunst verbindet. In der Musik waren die Probleme des Epigontums, der Plagüierung, die Beziehungen zu Vorgängern und Nachfolgern so vital wie in zwischenmenschlichen Beziehungen. Das Moralische, das bei Dehmel mit bewundernswertem Takt gewahrt ist, ist in Schönbergs Streichsextett fundamental für die Beziehungen der „second hand“-Akkorde. Schönberg als Komponist arbeitet mit dem gebrauchten Material so, daß dieses Material erst jetzt durch ihn zu seiner wahren Bestimmung findet und zugleich seinen ursprünglichen Adel wiedererlangt.

Das angeführte Beispiel bedarf der Interpretation. Sein Sinn liegt nicht auf der Hand. Anders bei den Jugendliedern Schönbergs. Der Autor macht kurzen Prozeß. Er gruppiert sie nach Textinhalten und verfährt statistisch. Unter „Liebe“ summiert sich ohne ästhetische Rücksichten alles Einschlägige, so auch unter „Einsamkeit“ und „Glaube“. Zum Beispiel die *Gurre-Lieder*. Begnadete Kunst wiederholt Schöpfung. Sie ist immer noch Schöpfung, wenn bloß der letzte Abglanz der Gnade auf ihr liegt; danach ist es erschütternd zu sehen, wie Gnade sich der Kunst entzieht. Über gnadenlosen, gebrochenen Tönen, die an die Leere angrenzen, an das Nichts, liegt Tragik. Nur die fratzenhaften Kunstmasken über den falschen Altären mit gestohlener Flamme sind gnadenlos. Das Kunstwerk als Schöpfung wird interpretiert, wenn der ahnungsvolle Blick es umfängt und der eindringende Blick es im einzelnen kennenlernt. Die geglückte Interpretation enthält das Einzelne zugleich mit dem

Ganzen nicht bloß geahnt, sondern gekannt. Auch diese Einheit ist Gnade.

Unter Schönbergs Jugendwerken sind die *Gurre-Lieder*, interpretiert als Kunst, Stadien einer Schöpfungsmythe, durch welche sich der Künstler als Künstler erfährt, d. h. seiner Sendung bewußt wird. Der Interpret Dümmling, der auf der Suche nach Beweismitteln zu kurz greift, nennt die *Gurre-Lieder* kurzerhand ein Gelegenheitswerk, dem Schönberg innerlich ferngestanden sei.

Zwar haben nicht nur er und manch andere vor ihm sich mit den Jugendwerken Schönbergs schwer getan. Aber Dümmling hat darin einen besonders (un)glücklichen Griff. Er entdeckt bei Schönberg eine „Strukturierung“ der Liedtexte nach den Motiven „Liebe – Einsamkeit – Glaube“. Erstens: Wenn die „Strukturierung“ das Ergebnis eines „kursorischen Überblicks über Schönbergs Vokalschaffen“ ist, dann ist das Ergebnis zu unspezifisch. Man denke an Mahler. Der von Schönberg nicht berücksichtigte Rückert dichtete in der Folge *Liebesfrühling*, die *Kinder-totenlieder* und danach *Bausteine zu einem Pantheon*; Mahler wählte aus allen drei Büchern aus. Auch hier hat ein großer Liederkomponist „Liebe – Einsamkeit – Glaube“ besungen.

Nun aber zweitens: Gerade den *Gurre-Liedern* sind die Motive „Liebe – Einsamkeit – Glaube“ eigentümlich. Und es mutet an wie die Ironie des Schicksals, daß diese Lieder, die kühn einem ganzen Lebenswerk vorgreifen, ausgerechnet nicht für Schönbergs Vokalwerk bezeichnend sein sollen. Aber es gibt ja nicht nur Werke Schönbergs, die von der Aufnahme in die Motiv-Trias ausgeschlossen sind, sondern eben die Mehrzahl, die sich unter die Motive „Liebe – Einsamkeit – Glaube“ subsumieren lassen. Da ist z. B. *Traumleben*, op. 6, Nr. 1, das Dümmling ein „enthusiastisch-schwärmendes Lied“ nennt und mit dem Lied *Verlassen*, op. 6, Nr. 4 zu einem (Gegensatz-)Paar verbinden möchte. Muß man *Traumleben* in der Komposition Schönbergs so verstehen, wie es Dümmling vorschlägt: „enthusiastisch-schwärmend“?

Erinnerlich ist, daß Schönberg im op. 4 für die moralische Qualität des Dehmelschen Gedichts empfindlich war. Er ist es im op. 6, Nr. 1 nicht minder. Das Gedicht von Julius Hart enthält zweimal das Wort „Welt“ – das eine Mal für die lyrische Innenwelt, das andere Mal für die Außenwelt. Wäre das Gedicht der Ausdruck der

Innenwelt und es würde gar nicht auf die Außenwelt geschickt, Schönberg hätte es vielleicht nicht komponiert; ebenso, wenn es nur Ausdruck der Außenwelt wäre. So aber, sagt der Moralist, schießt die eine Welt nach der anderen hinüber, betrügt die eine Welt die andere Welt; das muß als Wechsel in der Form erscheinen: „Welt“ ist der Wechsel der Tonalität von *E*-dur nach *F*-dur im Sinn der Doppeldeutigkeit. Und nur eine gewagte Kadenz nach *E*-dur rettet noch den Kunstcharakter der Komposition, die mit sich selbst nicht mehr übereinstimmt.

Das Gegenstück zu dem Lied op. 6, Nr. 1 ist das achte und letzte des Liederhefts, dessen Nietzsche-Gedicht *Dümling* mit der *Litanei* aus op. 10 in Verbindung bringt. Es ist eine Parabel, in der der *Wanderer* sein Ohr der Natur leiht – einer phantasmagorischen Natur der Vogelstimmen-Imitation –, aber erkennt, daß nicht sie seine Bestimmung ist, sondern das Wandern. Das „Immer weiter“ der *Jakobsleiter* tönt an – in einer Komposition, die die Differenz als Inkompatibilität der Stile ausweist. In diesem Sinn, also musikalisch, sind nicht op. 6, Nr. 1 und Nr. 4, ebenso nicht Nr. 6 und Nr. 8 (wie beidemal *Dümling* will) zwei „Paare“, sondern *Traumleben* und *Der Wanderer* bilden ein „Paar“. Der Inhalt der Musik ist eben die Form, ein Organismus mit einer inneren Struktur, ganz entsprechend dem „Ich“, das Musil formal als einen „Bewußtseinsquerschnitt“ beschreibt.

Dümling vermag den unter Berufung auf Sekundärliteratur eingeführten Begriff „lyrisches Ich“ nicht produktiv zu machen. Aus Beispielen geht hervor, daß es sich weniger um einen Begriff als um eine Idee handelt. Es scheint zweckmäßig, auf den von *Dümling* seitenlang zitierten und in der Tat hermeneutisch sehr ergiebigen Hofmannsthal zurückzukommen, von dem sich *Dümling* auf S. 143 gleichwohl verschmückt distanziert (Hofmannsthals „gepflegter Salon“).

Der *Prolog* zu *Der Tod des Tizian* exponiert das „lyrische Ich“: „so ist er gemalt:/Traurig und lächelnd und mit einem Dolch. . ./Und wenn es ringsum still und dämmrig ist,/So träum ich dann, ich wäre der Infant,. . ./Da schreckt mich auf ein leises, leichtes Gehen,/Und aus dem Erker tritt mein Freund, der Dichter./ . . /Und sagt, und beinah ernst ist seine Stimme:/Schauspieler deiner selbstgeschaffnen Träume,/Ich weiß, mein Freund, daß sie dich Lügner nennen/Und dich

verachten, die dich nicht verstehen./Doch ich versteh dich, o mein Zwillingbruder.“ Das ist lyrisch und das ist nicht nur ein Ich, sondern eine Konfiguration von einem gemalten Ich, von einem vor diesem Bild träumenden Ich und einem Ich, das Namen gibt – es ist ein Wir, eine Gesellschaft von Spiegelbildern, ein Musilscher „Bewußtseinsquerschnitt“ – und es ist, alles in Einem, das „lyrische Ich“. Keine Frage, wenn man es nur genügend formalisiert, ist dieses „lyrische Ich“ auch in der Musik nachzuweisen und womöglich die Idee, wie eine Synthese von Einzelanalysen durch Dramaturgie erzielt werden kann.

Eine Untersuchung, deren Titel den Namen der (vermutlich) meistgekannten Komposition *Neuer Musik* paraphrasiert, muß es sich gefallen lassen, nach Analysen und Analyse-Resultaten abgeklopft zu werden, die diesen Titel rechtfertigen. Da der fünfte und abschließende Hauptteil der Untersuchung unter der Alternative „Schönbergs ‚Buch der Hängenden Gärten‘: Endpunkt oder Neubeginn“ steht, darf vorausgesetzt werden, daß tragfähige Ergebnisse vorliegen oder, anders gesagt, daß es mit der Musikwissenschaft stimmt. *Dümling* weist auf die bekannte Tatsache hin, daß die Singstimme in den *George-Liedern* primär ist und gibt als Beispiel den Anfang des siebten Liedes; er demonstriert am Baß des achten Liedes Resultate der „entwickelnden Variation“. (Im Beispiel sind Takt 3 und 4 in der Reihenfolge vertauscht; Takt 3 ist unvollständig.) Zu guter Letzt kommt *Dümling* auf die Dichtekomposition zu sprechen.

Dümling geht in seinen Anmerkungen von Adornos Satz aus: „Sprengen die *Georgelieder* die Tonalität, so sind sie doch allerorten von deren Bruchstücken durchsetzt“. Für diesen Befund gibt *Dümling* Beispiele, allerdings nur aus dem ersten Teil, den Teil vor der *Peripetie* des Zyklus. Ungeachtet dessen, daß Adorno an gleicher Stelle auf die „kahlen, unvermittelten Dreiklänge und Quartsextakkorde im Schlußstück“ verweist, findet *Dümling* ein *Dissonanzengefälle*. Er meint, die *Lieder* nach der *Peripetie* unterscheiden sich von denen vor der *Peripetie* „durch die fast völlige Preisgabe tonaler Bezüge. . . parallel zum Zerbrechen der Liebe“. Die hübsche Hermeneutik hat leider den Fehler, daß *Dümling* die *Peripetie* aus ihrer üblichen Stellung zwischen dem achten und neunten Lied verschieben muß zwischen das zehnte und elfte Lied. Mit

dem Resultat, daß es nun zwei verschiedene Peripetien gibt, eine literarische, und eine musikalische (nach Dümling). Weiter ist das Problem dadurch verkompliziert, daß Dümling die Peripetie nicht zwischen zwei Liedern, sondern inmitten eines Liedes (Nr. 10) eintreten lassen will. Für die These Adornos, daß die Peripetie des Liederkreiszyklus lautlos zwischen zwei Liedern vorgehe, spricht ihr Reflex im elften Lied. Die musikalische Handlung dieses Liedes ist die mit der Zeit fortschreitende Auflösung einer Struktur (T. 2 ff., T. 10–11, T. 18–19). Die Struktur, verbunden mit dem epischen Bericht vom lyrischen, vollkommenen Glück, ist eine Symmetrie. Das Mosaik im *Hochzeitsturm* Olbrichts in Darmstadt, die Grafik *Der Kuß* von Behrens stellen Symmetrien dar. Zwischen dem achten und neunten Lied aus dem *Buch der hängenden Gärten* imaginiert der Hörer die Symmetrie, er hat die Anschauung des Vollkommenen; der epische Bericht des elften Liedes erinnert an die sich entziehende Vollkommenheit, die, einmal hervorgetreten, rettungslos der Zeit verfällt.

Den „Verfall des Liedes. . .“, der nach Dümling zum „Verfall der Gattung in der Neuen Musik“ sich parallel zuträgt, hat die materiale Symmetrie, auf die sich das Lyrische zurückzieht, überdauert. Schönberg hat sie in der „Komposition mit zwölf Tönen“ zum Strukturprinzip erhoben; Berg hat mit ihr sein letztes Lied komponiert und bei Webern begegnet sie nicht nur allenthalben, sie wird auch als Zuflucht des Lyrischen weitergegeben.

Das Buch Dümlings ist die gekürzte Fassung seiner Dissertation. Der Rezensent ist auf nicht viel mehr, als auf die Passagen über Musik eingegangen; er findet es einer interdisziplinären Arbeit (und der Konzeption eines Essays) gegenüber als eine Ungerechtigkeit, die er dem Autor antut. Andererseits: wie weit darf eine Untersuchung interdisziplinär und unscharf in der Einzeldisziplin sein, um noch als geglückt zu gelten? Eine berechtigte Frage, die ihre Antwort sucht.

Das Buch Dümlings ist anregend, diskutierbar und durch weitere Versuche, zu denen Rezensent ermuntern möchte, fortzuführen. Im übrigen ist es das, was man so nennt „gut recherchiert“. Daß eine Geschichtsepoche, die durch die überfeinerten Blüten des Individualismus hervorragt, infolge irrig angewandter Rezeptionsforschung für immer „Moderne“ heißen soll, ist nicht weit von einer geistigen Katastrophe; Dümling trifft

die geringste Schuld. Was ist „modern“? „Alte Möbel und junge Nervositäten“ (HvH). (März 1986) Reinhard Gerlach

ANGELIKA ABEL: *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der Neuen Wiener Schule. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1982. VI, 293 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XIX.)*

Dies ist eine grundsätzliche und sehr ausführliche Arbeit, und das in vielerlei Hinsicht. Die sprachliche Eloquenz, Schwieriges einfach auszudrücken, Fremdwörter und „Branchenjargon“ nicht zu überstrapazieren, und die Weitläufigkeit des Themas erleichtern den Einstieg in die schwere Materie. Um es vorwegzusagen, es geht hier nicht um Weberns Zwölftontechnik und um Goethes Methodik der Farbenlehre, es geht hier vielmehr um den ganzen Kosmos der Geistesgeschichte, der Malerei, der Philosophie, Physik und Naturwissenschaften in ihrer Beziehung zur Musik – zum Ton in der Zeit des beginnenden 20. Jahrhunderts zwischen dem frühen Schönberg, seinem Kontrahenten Hauer und Weberns Tod. Es ist geradezu atemberaubend, in welche schillernden, vielverzweigten Gefilde Angelika Abel den Leser führt und dabei viel mehr den Untertitel des Buches (*Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der Neuen Wiener Schule*) in den Vordergrund stellt. Das Buch enthält mindestens vier bis fünf tiefgreifende, unterschiedlichste, extrem wichtige Beiträge über die Gedanken Schönbergs und deren Beziehungen zu Webern in bezug auf die Betrachtung der zeitgenössischen Musikentwicklung und grundsätzlich auf Überlegungen zur Musik ihrer Zeit.

Die Takt-für-Takt-Analyse von Weberns op. 27 (*Klaviervariationen*) bleibt stets spannend, und die aktive Verknüpfung mit Goethes Farbenlehre bringt erstaunliche Beispiele einer Koinzidenz. Angelika Abel erbringt den Beweis, daß die ursprünglich auf heuristischem Vorgehen basierende Arbeit mit jeder Seite an Schlüssigkeit gewinnt. Es bleibt allerdings das Gefühl, daß diese Analyse und die Einbringung von Goethes Farbenlehre ein gewichtiger Ansatzpunkt zu dem Gesamtblick sein soll, den Frau Abel dann vornimmt.

Der Aufbau der Arbeit vom „Ton und der Empfindungswelt“ erstreckt sich über Hauers

Klangfarbenlehre, dem Aushören, der Struktur der Webernschen Zwölftonreihe und der eigentlichen Analyse (nach Klangfarbe, Form und nach Goethes prismatischem Farbgesetz, Takt/Rhythmus, Beziehungen der Konstruktionsprinzipien im Werk von Paul Klee, Entwickelnde Variation und Metamorphose der Pflanzen) bis hin zum musikalischen Raum und der Zwölftonästhetik und abstrakten Malerei. Angelika Abel beleuchtet jedes Detail eingehend von allen Seiten, häufig auch doppelt, wodurch die Entwicklung der Gedanken zeitweilig überdehnt, dem Leser dadurch nicht geholfen wird. Und man staunt regelrecht, mit welcher Kompetenz die Autorin über alle Teilgebiete mit der gleichen Selbstverständlichkeit arbeitet.

Die Resultate aller angesprochenen Bereiche laufen – mehr oder weniger und weit ausholend – darauf hinaus, daß sich Goethes Farbenlehre, Schönbergs Gedanken, Husserls Phänomenologie der Zeit, Weberns Reihenkonstruktion und Kandinskys Gedanken zur Malerei auf die Komplementärtheorie, auf den Begriff der Zeit und auf das „Urelement“ zurückführen lassen; daß somit im Mittelpunkt der „emphatische Werkbegriff“ steht. Hätte dies die Autorin als Andeutung, als Ausblick in ihrer Einleitung präzisiert, wäre dem Leser die Zielrichtung und zu behandelnde Komplexität stets vor Augen gewesen. So aber, nach nahezu 300 Seiten extremer Fülle an Formulierungen, Hinweisen, Fußnoten, Informationsdichte und bei der außergewöhnlichen Komplexität einer Gedankenwelt, hätten ein knappes Resümee, eine Gedankenkonzentration, diese Arbeit gekrönt. Die Liste der ausgewählten Bibliographie kann jeden dazu verleiten, noch mehr ins Detail zu gehen.

(Januar 1986) Andreas von Imhoff

V(ALENTINA) N(İKOLAEVNA) CHOLOPOVA / JU(RIJ) N(İKOLAEVIČ) CHOLOPOV: *Anton Vebern / Žizn' i tvorčestvo (Anton Webern, Leben und Werk)*, Vorwort: R(odion) K. ŠCEDRIN. *Moskau: Sovetskij Kompozitor 1984. 320 S. mit Porträts und Notenbeisp.*

Beide Autoren sind auch hierzulande nicht mehr unbekannt: Valentina Cholopova u. a. mit einem Aufsatz *Russische Quellen der Rhythmik Strawinskys in Mf 27*, 1974, S. 435–46, ihr Bruder Jurij in *Mf 28*, 1975, S. 379–407, über *Symmetri-*

sche Leitern in der russischen Musik, und auch gerade über Webern, über *Die Spiegelsymmetrie in Anton Webers Variationen für Klavier op. 27* konnte er bereits 1973 im *AfMw XXX*, S. 26–39, aus der Erfahrungsperspektive russischer Materialstrukturen grundlegend neue Erkenntnisse veröffentlichen.

Von daher ist die Qualität, die Sorgsamkeit und Sachkenntnis, mit der dieses Buch geschrieben wurde, keine Überraschung – nicht selbstverständlich eher die Tatsache, daß es erscheinen konnte. Denn noch immer halten ja die grimmigen Attacken der offiziösen sowjetischen Musikpresse gegen den musikalischen Avantgardismus an, der in ihrer Sicht eine überholte, sektiererische Erscheinung darstellt, und Autoren, die sich ihm mit Wertschätzung nähern, gelten ihr dementsprechend als verbohrt Dogmatiker. Solche Angriffe mußte früher auch Cholopov – heute inzwischen im Professorenrang am Moskauer Konservatorium – in der *Sovetskaja Muzyka* über sich ergehen lassen. Für das Erscheinen dieses Buches dürfte das Vorwort des – im Komponistenverband hochrangigen – Rodion Šcedrin eine gewisse Schützenhilfe geleistet haben. Immerhin wurde dieses schon 1981 geschrieben, und das Buch erschien erst 1984. Wie mühsam der Entscheidungsprozeß gewesen sein mag und was ihm zum Opfer gefallen sein mag, kann man nur mutmaßen. Unerwähnt blieb z. B. ein Name, dessen Nennung man gerade in Moskau erwarten sollte: der des Komponisten und Theoretikers Philipp Mojseevič Herščovici, der Weberns persönlicher Schüler war, nach dem „Anschluß“ Österreichs als Jude aus Wien flüchten mußte, über Rumänien nach Moskau geriet und dort Weberns Erbe den jungen Komponisten der heute mittleren Generation – Denissov, Schnittke, Volkonsky, Suslin u. a. – weiterreichte. Allerdings in Form privaten Unterrichts: Offiziell war und ist Herščovici, der aus dem Komponistenverband ausgeschlossen wurde, eine zur Wirkungslosigkeit verurteilte Unperson (gerade, daß er an der estnischen Universität Tartu theoretische Arbeiten veröffentlichen konnte), kämpft infolgedessen seit Jahren um seine Ausreise nach Israel und mußte also hier unerwähnt bleiben. Dafür kommen manche früheren Unpersonen doch zu Wort, wie der Avantgardist Nikolaj Roslavec, und die gesamte westliche Webern-Literatur von Adorno bis Winfried Zillig ist sorgsam bibliographiert und berücksichtigt.

In der Biographie ist die spätromantisch-symbolistische Frühperiode Weberns, das Erwachsen seiner konzentrierten Tonsprache aus hochromantischem Ausdruck ausführlich dargestellt, in diesem Zusammenhang wird auch Kandinskys und Franz Marcs *Blauer Reiter* zitiert (der ja nun auch ein Dokument russischer Avantgardetendenzen darstellt, aber das bleibt hier außer Betracht). Bemerkenswert, wie Valentina und Jurij Cholopov dem russischen Leser das musikalische Begriffs- und ethische Wertesystem Weberns nahezubringen versuchen: seine Vorstellungen von künstlerischem Niveau, die die Unterscheidung zwischen „klassisch“ und „romantisch“ gegenstandslos macht, seine Gedanken über „Form als Vollendung“, die der offiziellen Formalismus-Verurteilung am deutlichsten entgegenstehen, und seine Vorstellung von der „Verantwortung des Künstlers“. Nicht ohne Kritik wird sein statischer Musikgeschichtsbegriff analysiert. Überraschend und neu für sowjetische Verhältnisse bleibt bei alledem die Wertfreiheit und Ausführlichkeit, mit der hier Gedanken dargelegt werden, deren Unerwünschtheit jedenfalls noch nicht lange zurückliegt.

(Januar 1986)

Detlef Gojowy

ANDREAS JASCHINSKI: Karl Amadeus Hartmann – Symphonische Tradition und ihre Auflösung. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katznbichler 1982. 240 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 19.)

Die Arbeit, eine Kieler Dissertation, befaßt sich einerseits und überwiegend mit Werkanalyse (Kapitel I–III, S. 33–205), geht andererseits aber auch der Frage nach den „ästhetischen und politischen Ansichten“ des Komponisten nach (Einleitung S. 18–31) und dem Verhältnis zwischen „Symphonik und Humanität“ (Kapitel IV, S. 206–230). Diese äußere Trennung mag besagen, daß sich der Autor nicht auf den heiklen Versuch, die außermusikalischen Intentionen Hartmanns in den Noten wiederzufinden, einlassen wollte. Ingeheim aber baut er doch eine Brücke vom einen zum anderen; denn er gibt sich nicht zufrieden mit einer Analyse, die nüchternvorurteilslos musikalische Sachverhalte feststellt, sondern schlägt immer wieder einen Bogen von den Gegebenheiten der Partituren zu Begriffen, die der Leser zwangsläufig, wenn auch vermut-

lich nur unterschwellig-indirekt, mit den in der Einleitung zitierten „Ansichten“ des Komponisten in Verbindung bringt, Begriffen, die sich indessen nicht von der Sache selbst ableiten lassen, vielmehr anempfundene Metaphern sind, geprägt von einer Meinung über die Sache, nicht aber von der Sache selbst.

Da ist z. B. die Rede vom „Aufschrei des mächtigsten Akkordes“ (S. 139) und von der „Bedrohung des Fugenprinzips“ (S. 138); da „scheitern“ bestimmte Elemente der Komposition (S. 49) oder eine Fortsetzung wird „vereitelt“ (S. 139); da ist das Ende einer musikalischen Entwicklung eine „katastrophale Wendung“ (S. 69), ein musikalischer Komplex „bricht zusammen“ (S. 37) und der Wechsel zwischen Themen, Abschnitten etc. ist „dialektisch“ (z. B. S. 34f.) usw. Manche dieser Metaphern wie „Einbruch“ und „Stauung“ fungieren sogar als durchgehend verwendete Formbegriffe. Da der Autor sich überdies nicht immer klar ausdrückt, die deutsche Sprache bisweilen in – gelinde gesagt – ungewöhnlicher Weise verwendet und auch der Druck nicht ohne Fehler ist, hat der Leser nicht selten Schwierigkeiten, die Analysen nachzuvollziehen, in die sich überdies hie und da noch Irrtümer eingeschlichen haben.

Über dem Wunsch, die Funktion der Teile im Ganzen zu bestimmen und der in den Kompositionen vermeintlich realisierten Formidee auf die Spur zu kommen, scheint die Unvoreingenommenheit gegenüber den Teilen, dem konkreten musikalischen Detail, verlorengegangen zu sein. Nur so sind Widersprüche zu erklären wie der, daß über einen Abschnitt der *Zweiten Sinfonie* zunächst gesagt wird, in ihm sei „jede thematische Bindung verschwunden“ (S. 45), dann aber, die Trompetenphrase, mit der sie beginnt, „rühre“ vom Themenkopf des Hauptthemas her (S. 46).

In Widersprüchen wie diesem zeigt sich freilich zugleich auch die Grundschwierigkeit des analytischen Umgangs mit der Musik Hartmanns, die sich traditionellen Analysemethoden weitgehend verschließt. Ob nämlich jene Trompetenphrase vom Themenkopf des Hauptthemas abgeleitet ist oder nicht, ist mehr eine Frage des Dafürhaltens als des Konstatierens. Dem Autor, so ehrgeizig er auch auf die Offenlegung der verborgenen Struktur von Hartmanns Sinfonien zielt – *Erste, Vierte und Fünfte Sinfonie* werden übrigens nicht behandelt –, bleibt daher am Ende doch nichts

anderes übrig, als festzustellen, daß Hartmanns Verfahrensweise zu einem wesentlichen Teil „impulsiv bestimmt“ sei (S. 43), daß der musikalische Verlauf der Sinfonien sich „äußerst weit vom gesetzten Thema“ entferne und „sich selbst durch gleichsam assoziatives Fortschreiten vorantreibe“ (S. 185). Daß die Musik immer wieder auch „zu thematischem Material“ zurückkehrt (S. 185) und sich „auch konstruktiv-systematischer Kompositionstechniken“ bedient (S. 43), war nie strittig und kann kaum als besonderes Wesensmerkmal von Hartmanns Musik gelten.

Das Buch, das sich vor allem in den der Tradition (Mahler/Berg) gewidmeten Kapiteln wie eine Huldigung an Adorno liest, ist trotz aller Einwände wichtig: zum einen als die bislang ernsthafteste ausführliche Auseinandersetzung mit der Musik Hartmanns, eines Außenseiters der Neuen Musik, die hoffentlich gerade durch den Widerspruch, zu dem sie herausfordert, anregend wirkt; zum zweiten als Barometer für Stand und Niveau der Analyse angesichts der Neuen Musik; zum dritten als Dokumentenband über Hartmann. Leider fehlt bei den vielen zitierten Briefen durchgehend die Quellenangabe. Wie aus der alten Orthographie zu schließen ist, lagen dem Abdruck weitgehend die Originale zugrunde, was vor allem deshalb hätte vermerkt werden müssen, da einige der Briefe auch in den Publikationen Andrew D. McCredies, insbesondere seiner Hartmann-Monographie bei Heinrichshofen, wiedergegeben sind, dort aber einen zum Teil nicht unwesentlich abweichenden Wortlaut haben. Auslassungen des Autors hätten unmißverständlich als solche durch eckige Klammern angezeigt werden müssen.

(März 1986)

Egon Voss

MALOU HAINE: Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIXe siècle des artisans face à l'industrialisation. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles (1985). 472 S., zahlreiche Abb. (Faculté de Philosophie et Lettres XCIV.)

Die Entfaltung des bürgerlichen Musiklebens im Verlauf des 19. Jahrhunderts hat den Musikinstrumentenbau vor entschieden neue Aufgaben gestellt: (1) Der professionelle Konzert- und Opernbetrieb bedurfte einer gewissen Anzahl qualitativ hochwertiger Instrumente, (2) daneben

aber gewannen das häusliche Kammermusizieren des (Klein-)Bürgertums, die zunehmend festlicher werdende musikalische Umrahmung liturgischer und paraliturgischer Anlässe in der katholischen Kirche, nicht zuletzt die Militärorchester und deren blasmusikalische Parallelen im zivilen, vor allem kleinstädtischen und dörflichen Bereich an Bedeutung. Der somit gegebene quantitativ hohe Bedarf an Musikinstrumenten konnte allein in industrieller Fertigung gedeckt werden.

Doch nicht allein um neue Fertigungstechnologien und um den Aufbau eines spezifischen Warenmarktes ging es. Das Klavier mußte sowohl den Anforderungen als Soloinstrument im Konzertsaal wie als Modeinstrument der „gutbürgerlichen“ Tochter genügen. Nach der Vervollkommnung der Holzblasinstrumente im ausgehenden 18. und im beginnenden 19. Jahrhundert stand nun die große Zeit der Blechblasinstrumente bevor, die vom Signal- zum Melodieinstrument und damit zu klangbestimmenden Registern des Symphonieorchesters entwickelt wurden. Eben in diesen beiden Bereichen: im Klavier- und im Blasinstrumentenbau, nimmt Paris im 19. Jahrhundert eine führende Position ein, geprägt durch Persönlichkeiten wie Pleyel oder Sax.

Das vorliegende Buch besticht durch die Vielfalt der methodischen und thematischen Ansätze: Malou Haine (durch die gründliche Adolphe Sax-Biographie, Brüssel 1980, bereits in der Fachwelt geschätzt) geht von den kaufmännischen Quellen und von den gesellschaftlichen Bedingungen aus, untersucht Angebot und Nachfrage einschließlich der Verkaufspreise, um anhand von Tabellen aufzuzeigen, welche Gesellschaftsschichten wann welche Instrumente sich „leisten“ konnten und wie hoch der Prozentsatz musizierender Menschen denn gewesen sei, wie viele als Instrumentenbauer von diesem Beruf leben konnten, in welche Länder exportiert wurde. Dann erst führt der Gang der Untersuchung zu den technischen Details, zu den Erfindungen (Patentschriften) und Experimenten, zu den autochthon-musikalischen Fragen. Im ersten Kapitel, 1800 bis 1830, steht der Klavierbau im Zentrum, das zweite Kapitel erläutert die beginnende Industrialisierung der Fertigung, das dritte Kapitel vermittelt Einblick in die „goldene Zeit“ des Pariser Instrumentenbaus, Kapitel 4 handelt vom „Fin du XIXe siècle“, in dem zugleich ein

Niedergang des Ansehens und die Zunahme der ausländischen Konkurrenz sich abzeichnen. Soziale und anthropologische Bezüge des professionellen und amateurhaften Musik(instrumenten)-gebrauchs sind im zweiten Teil des Buches aufbereitet, ehe Tafeln und Diagramme das umfangreiche Material statistisch erhellen.

Eine so kurzgefaßte Rezension vermag nur aufzulisten, was in dem Band zu finden ist: nämlich selten beachtete Quellen und Dokumente, mit Hilfe allgemein-gesellschaftlicher und wirtschaftswissenschaftlicher Methoden kommentiert und statistisch erschlossen, letztlich aber doch als Beitrag zur Musikinstrumentenkunde deutlich musikologisch gewichtet. So vollständig die französisch-sprachige Literatur erfaßt scheint, wichtige englisch-sprachige Literatur in Auswahl zitiert wird: der Blick in den deutschen Sprachraum könnte öfter geschehen (im Literatur-Verzeichnis finden sich allein Lütgendorffs *Geigen- und Lautenmacher* sowie Sachs' *Reallexikon*; Beiträge u. a. von Jürgen Eppelsheim, Gunther Joppig und M. Nagy in den *Alta musica*-Bänden 1/1976, 7/1984, 8/1985, bereicherten die einschlägige Forschung). Wer sich mit den Musikinstrumenten des 19. Jahrhunderts befaßt, wird ohne dieses Buch künftig nicht auskommen können.

(Februar 1986)

Wolfgang Suppan

ARISTIDES QUINTILIANUS: On Music. In Three Books. Translation, with Introduction, Commentary, and Annotations by Thomas J. MATHIESEN. New Haven and London: Yale University Press (1983). XII, 217 S. (Music Theory Translation Series, hrsg. von Claude PALISCA).

Gediegene Übersetzungen musiktheoretischer Schriften aus dem Griechischen scheinen jetzt vornehmlich aus Amerika zu kommen: aus Not, weil es bisher kaum englische Übersetzungen gibt, wie Claude Palisca als Herausgeber jener Reihe mit Übersetzungen der Geschichte der Musiktheorie betont, in die nun Aristides Quintilianus' Schrift über die Musik als erster griechischer Text Eingang gefunden hat (vgl. S. IX). Merkwürdigerweise scheint die objektive Nötigung zur Übersetzung im deutschen Sprachraum weniger verspürt zu werden. Es ist kaum anzunehmen, daß das Interesse an den Texten hierzulande (noch) geringer ist als dort, aber vielleicht

hängt man, sei es aus berechtigter Überzeugung, sei es aus ebenso berechtigten philologischen Skrupeln, noch mehr der Auffassung an, Übersetzungen seien so läßlich wie der Rückgang auf das Original unerlässlich, ein Rückgang freilich, der in der Musikwissenschaft genauso wie in der Musiktheorie selten blieb und heute weniger selbstverständlich ist als je.

Qualität und Bedeutung der drei Bücher über die Musik, die Aristides Quintilianus hinterlassen hat, sind verschieden eingeschätzt worden, aber Einigkeit hat immer darin bestanden, daß die Schrift wie kaum eine andere Quelle die ganze Breite des (spät)antiken Wissens von der Musik zeigt und behandelt. Thomas J. Mathiesens philologisch gut fundierte englische Übersetzung macht den Text nun so leicht zugänglich, daß es überflüssig wird, sich auf ihn lieber (und oft aus zweiter und dritter Hand) zu berufen, als ihn selbst zu lesen und zu kennen. Außer Meiboms schwer greifbarer lateinischer Übersetzung (von 1652) ist nur eine einzige Übersetzung in eine moderne Sprache veröffentlicht worden: die von Schäfke aus dem Jahre 1937. Ihr gegenüber hat die englische von Mathiesen einige entscheidende Vorzüge. Erstens kann sich Mathiesen auf die zwischenzeitlich (1963 in den Teubneriana) erschienenen vorbildliche Textausgabe von Winnington-Ingram stützen. Zweitens ist Schäfkes Neigung vermieden, viele Termini und Ausdrücke des griechischen Originals mit zwei, drei deutschen wiederzugeben. (Schäfkes Wille zur Präzisierung macht den Text oft unkenntlich, wenigstens für denjenigen, der ihn nicht am Original überprüfen kann.) Drittens liest sie sich hervorragend und bewahrt dennoch eine hohe Genauigkeit und Zuverlässigkeit gegenüber dem originalen Text. Das Beispiel der (ethisch abgezwickten) Musik-Definition des Aristides Quintilianus kann dies stellvertretend illustrieren: Musiké sei „knowledge of the seemly in bodies and motions“ (I, 4; S. 74). Schäfke übersetzt (γνώσις τοῦ πρέποντος ἐν σώμασι καὶ κινήσειν) vergleichsweise so: „(Spekulative) Erkenntnis des Angemessenen, Schönen und Guten in Körpern und Bewegungen.“ Mathiesen nähert sich – wofür das Englische allerdings auch generell geeigneter scheint – wieder mehr der Kürze der lateinischen Version Meiboms („Notitia decori in corporibus & motibus“).

Die unverschnörkelt klare Übersetzung ist zweifellos das wissenschaftliche Hauptverdienst

des Bandes, aber keineswegs das einzige. Der Übersetzungsteil (S. 69–206) ist begleitet von 510 fortlaufenden Anmerkungen (in Fußnoten), die Verweise innerhalb der Schrift sowie zu anderen antiken Quellen, Literaturhinweise, Erläuterungen usw. enthalten und in denen Mathiesen ebenfalls um Kürze und Prägnanz bemüht bleibt. Mit Geschick führt und stützt er den Leser, wo es erforderlich scheint, und breitet nicht allein Gelehrsamkeit aus (ohne freilich zu verleugnen, daß er über sie verfügt). Er ist sich darüber im klaren, daß eine solche Schrift „almost endlessly“ annotiert werden kann, und fast entschuldigend, jedenfalls ebenso vorsichtig wie bescheiden bittet er die Leser, die zwar nicht mit Musikgeschichte und Musiktheorie vertraut sind, wohl aber mit anderen Gebieten des antiken Wissens, um Nachsicht dafür, daß ihnen seine Erklärungen und Kommentare zu offenkundig sein könnten (vgl. S. XII). Vorzugsweise an Scholaren („students“) der Musikgeschichte und Musiktheorie wendet sich auch der der Übersetzung vorangestellte erste Teil „Introduction and Commentary“ (S. 1–57), der in den geschichtlichen Kontext, das so gut wie unbekannte Leben des Aristides Quintilianus, die Struktur und die Quellen der Schrift sowie sukzessiv in die drei Bücher einführt und mit dem der Autor hofft, den heutigen Leser mit ungefähr dem Hintergrund zu versehen, den ein Leser der Zeit des Aristides Quintilianus besessen haben mag (vgl. S. XII). Auch Palisca weist (S. IX) darauf hin, daß der Text es verlange, in seinen historischen (neuplatonischen, musiktheoretischen und -praktischen) Kontext gestellt zu werden und daß deshalb erstmals in der Reihe von dem Brauch minimalen Kommentierens und Annotierens abgewichen worden sei. Die Richtlinienänderung aus Sorge um den Leser zeigt andererseits, wie fern antike Texte heute gerückt scheinen.

Zur vorzüglichen Ausstattung des Bandes gehört neben einem Personen- und Sachregister (S. 207–217) ein Lesarten- und ein Stellenverzeichnis der im Text von Aristides Quintilianus enthaltenen Zitate und Paraphrasen (S. 63–66). Für die Terminologie wäre es wohl von praktisch-pädagogischem Nutzen gewesen, wenn die hauptsächlich griechischen Begriffe entweder an den Textstellen – wie sehr vorteilhafterweise bei Schäfte – in Klammern hinzugefügt oder aber in einem Begriffsregister zusammengestellt worden wären, vielleicht in lateinischer Umschrift. Dies

hätte gerade dem Leser ohne besondere Sprachkenntnisse sowohl die Terminologie der griechischen Musik, auf der ja auch in den modernen Sprachen so viele musikalische Begriffe fußen, als auch das musiktheoretische Denken der Antike noch näher gebracht bei einer Art von Text, für die insgesamt zweisprachige Ausgaben – wie bei Meibom – die instruktivste und daher wünschenswerteste, zugleich aber auch beschwerlichste und teuerste Lösung wären.

(Januar 1986)

Albrecht Riethmüller

Musikästhetik in der Diskussion. Vorträge und Diskussionen. Hrsg. von Harry GOLDSCHMIDT und Georg KNEPLER. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1981. 241 S.

Ein Anhänger von Hegels dialektischer Formel von Musik als einer „kadenzierten Interjektion“ wird in den meisten der sieben in diesem Band vorgestellten musikästhetischen Konzeptionen recht einseitig das Moment der „Interjektion“ betont finden, denn das Wesen von Musik wird in diesen vorgestellt als ein Abbild der Kommunikationsbedürfnisse und -notwendigkeiten der Menschen untereinander. Das von den beiden Herausgebern Harry Goldschmidt und Georg Knepler, den Nestoren der Musikwissenschaft und Musikästhetik in der DDR, betonte „Vorwalten der dialektisch-materialistischen Gesichtspunkte“, das die sonst stark divergierenden methodischen Ansätze untereinander verbinde, scheint mehrheitlich eher auf Grundsätzen einer materialistischen Weltanschauung zu beruhen, als daß es der künstlerisch-artifiziellen Seite von Musik das ihr zukommende Recht in einer dialektischen Denkbewegung einzuräumen bereit wäre. So ist es auch nicht weiter verwunderlich, daß Musik in den meisten dieser musikästhetischen Konzeptionen, die zuerst in einer Vortragsreihe in Ost-Berlin im Winter 1978/79 vorgestellt worden sind, präsent ist als eine solche von primitiven Stammesgesellschaften, von Signalen, Leitmotiven und Programmen und eben kaum als eine solche von Fugen, Symphonien und entwickelnden Variationen. Daran vermag auch der Pluralismus der einzelnen methodischen Ansätze nichts zu ändern, der die musikästhetische Forschung der DDR deutlich abhebt z.B. vom „Prager Team“, das sich strikt dem semiotischen Studium der Ausdrucks- und Mitteilungsmittel

von Kunst verschrieben hat. Im Gegenteil: Die aus anderen Wissenschaftszweigen, wie der Kommunikationswissenschaft, der Semiotik, der Linguistik und der Modelltheorie herrührenden Methoden scheinen nicht zuletzt herangezogen worden zu sein, um von verschiedenen Seiten her kommend, konvergierend ein zentrales Anliegen zu untermauern, nämlich das, Musik zu begreifen als ein menschliches Kommunikationssystem *sui generis*.

So ist Eberhard Lippold in seinem Beitrag *Intonation und Widerspiegelung. Neue Gedanken zu einem alten Problem* an einer Synthese der Widerspiegelungstheorie des dialektischen und historischen Materialismus (Todor Pavlov im Anschluß an Lenin) mit der aus der Linguistik hergeleiteten Intonationstheorie (Boris Asaf'ev) gelegen, weil eine solche Synthese mittels ihres korrelativen Charakters von verbal-semantischem und intonatorischem Denken der Musik eine wichtige selbständige Funktion „im gesellschaftlichen Erkenntnisprozeß“ zuweise, indem musikalische Betätigung jeglicher Art durch ihre Abbildqualität dazu beitrage, das „dialektische Wesen der Bewegung, das für jede menschliche Tätigkeit von grundlegender Bedeutung“ sei, „gewissermaßen im Spiel zu erleben“ (S. 21).

In seiner Studie *Zur Bestimmung der ästhetischen Funktion von Musik* begreift Günter Mayer Musik „als ideologisch relevantes Moment im Prozeß geistig-emotionaler Welt- und Selbstan-eignung“ und somit das Musikwerk als „auditiv wahrnehmbare, in den Parametern des musikalischen Materials gegliederte kommunikative Gestalt“ (S. 32). Allerdings begnügt sich Mayer nicht damit, die ästhetische Funktion von Musik ausschließlich als Kommunikation zu verstehen. Zu Recht erscheint ihm ihr Produkt- und Abbildcharakter „noch unterhalb der Spezifik von Kunst“ angesiedelt zu sein. So akzentuiert Mayer erfreulicherweise einerseits den „Gestaltwert“ von Musik als „relativen Selbstzweck“ und betont andererseits das der Musik inhärente Mitteilungsmoment von „Selbstaussdruck und Selbstdarstellung, Emotionalität, Idealität“ („Subjektbewußtsein“) als einen Aspekt von Musik, der „mit den traditionellen Kategorien der Erkenntnistheorie, auch der bisherigen marxistisch-leninistischen, nicht angemessen begriffen werden“ könne (S. 39).

Demgegenüber mutet Georg Kneplers *Versuch einer historischen Grundlegung der Musikästhetik*

wie ein Rückfall an „in die Vorgeschichte der Menschheit“ mit freilich idealistischer Schlußwendung. Er lenkt des Lesers Aufmerksamkeit auf den biologischen Hintergrund, den die musikalischen Lautäußerungen des Menschen mit den lautlichen Äußerungen von Tieren gemeinsam haben. Die Tatsache, daß sich mittels der Bioakustik (oder Tierstimmenforschung) im Tierreich, in der menschlichen Sprache und Musik „gewisse miteinander Ähnlichkeiten aufweisende Elemente“, die Knepler „biogene Elemente“ nennt, beobachten lassen, führt ihn rasch hin zur Intonationstheorie, in der er zwei Arten von „Einstimmung“ unterscheidet. Deren eine bestehe darin, mit Hilfe akustischer Mittel beim Partner „Aufmerksamkeit, Vigilanz, Wachheit“ zu erzeugen, während die andere Art auf das eigentlich „Inhaltliche“ einstimme, was Knepler nicht weiter ausführt (wahrscheinlich denkt er an Lock- oder Warnrufe). Daß solche „biogenen Elemente“, so sehr sie die Herkunft und den psychologischen Charakter von Musik begründeten, allein genommen „nie und nimmer als Musik aufgefaßt oder Musik genannt werden“ können, ist für Knepler ebenso einsichtig wie die Tatsache, daß die Sprache des Menschen die angesprochenen Funktionen möglicherweise besser zu erfüllen verstehe als die Musik. Deshalb konzentriert sich Kneplers weiteres Fragen darauf, weshalb der Mensch neben dem so leistungsfähigen akustischen Kommunikationssystem Sprache ein zweites akustisches Kommunikationssystem, Musik, „hervorgetrieben“ habe. Anstatt hier dem eigenen Ansatz gegenüber skeptisch zu werden, ist des Autors Antwort darauf ein etwas schematisch geratenes hypothetisches Modell, demzufolge der Mensch zu seiner kognitiven Aneignung der Welt die Sprache entwickelt habe und zu seiner emotiven die Musik: „Was Musik darzustellen vermag, sind innere Modelle der Welt, sind Interpretationen und Bewertungen; Musik ist darauf hin angelegt, mitzuteilen und darauf einzustimmen, was in Menschen emotiv vorgeht, wenn sie sich mit der Welt, mit ihren Mitmenschen, mit sich selbst auseinandersetzen, wenn sie – denkend – Weltbilder schaffen“ (S. 74).

Doris Stockmanns Beitrag *Die ästhetisch-kommunikativen Funktionen der Musik unter historischen, genetischen und Entwicklungsaspekten* hat zweifellos den Vorzug, die von Knepler gleichsam in abstrakten Zügen angesprochenen Fragen

konkretisierend und veranschaulichend zu beantworten. Dies wird besonders im zweiten Teil ihrer Studie deutlich, in dem sie es sich zum Ziel macht, einerseits entwicklungsgeschichtliche Fragen unter verschiedenen Aspekten zu vertiefen und andererseits „eine historisch-semiotische Klassifikation musikalischer Zeichen zu skizzieren“ (S. 98). Ausgehend von den biologischen Grundlagen des ästhetischen Verhaltens des Menschen, die im „Appetenz- und Aversionsverhalten“ gesehen werden, das die Menschen mit den höher entwickelten Tieren teilen, und die sich lautlich in Lock- und Scheuchsignalen äußern, wie sie der Mensch von alters her verwendet, um sich seinen Haus-, aber auch Wildtieren verständlich zu machen, führt der von Frau Stockmann skizzierte hypothetische Entwicklungsprozeß über eine Vielzahl von Vermittlungsstufen hin zu einer „Klassifikation musikalischer Strukturen unter dem Aspekt der Sprachähnlichkeit“, die sie mittels eines begrifflichen Instrumentariums unternimmt, der der Semiotik entlehnt ist.

Weil er es für ein Unding hält, „mit zweierlei Ästhetiken zu operieren“, deren eine, die Heteronomieästhetik, in nuce eine Ästhetik der Vokalmusik, und deren andere, die Autonomieästhetik, in nuce eine Ästhetik der Instrumentalmusik sei, läßt sich Harry Goldschmidt in seinem Aufsatz *cantando – sonando* (warum eigentlich nicht „suonando“, wie es in modernem Italienisch korrekt zu lauten hätte?) angelegen sein zu zeigen, daß die bürgerliche Vorstellung des 19. Jahrhunderts von einer „absoluten Musik“ nicht haltbar sei, da in der Musik „ständig Bedeutungen im Spiel“ seien, selbst dort, wo man sie zunächst gar nicht vermute, wie z. B. im *Allegro*-Satz eines Tartinischen Violinkonzertes, das sich bei näherer Betrachtung als die virtuose Ausarbeitung eines liturgischen Alleluiaesangs aus einem *Offertorium* entpuppe. Am Beispiel Tartinis lasse sich beobachten, wie die vielberufene Emanzipation der Instrumentalmusik sich nicht in Gegenstellung zur Vokalmusik abgespielt habe, sondern in engster Korrelation zu ihr. Dies habe eine systematische Musikästhetik zu gewährleisten, solle sie dazu geeignet sein, als Grundlage einer noch zu erarbeitenden Semantik der Musik zu dienen.

In seinem *Vorwort zu einer Semiotik der Musik* geht Christian Kaden davon aus, „daß Musik als eine Form der Kommunikation zu gelten habe“

und „daß in der Musik [nicht mittels Musik] Nachrichten ausgetauscht und diese wiederum mit Hilfe von Zeichen verschlüsselt“ würden (S. 153). Deshalb geht es Kaden einerseits um „die Herausbildung von Hypothesen über die kommunikative Leistungsfähigkeit von Musik“ und andererseits um eine Anwendung der zentralen Termini der Semiotik auf musikalische Phänomene: was ist ein „Symptom“, was ein „gesetztes Zeichen“ in der Musik? Was versteht man unter einem musikalischen „Ikon“, was unter einem musikalischen „Symbol“? Diese Fragen werden freilich mehr aufgeworfen, als daß sie beantwortet würden. Was man traditionellerweise beim Hörer als ein Erfassen des musikalischen Ausdrucks umschreiben würde, wird in der Terminologie von Kadens musikalischer Semiotik zu „Decodierungsmöglichkeiten auf der Symptomebene“, während ein Begreifen des musikalischen Sinns als „Decodierungsmöglichkeiten auf der Ikon-Ebene“ aufgefaßt wird. Letzteres lasse sich am besten mittels „prägnanter Gestalten“ verwirklichen.

Zu den mehr oder weniger heteronomieästhetischen Positionen der ersten sechs Beiträge stellt der letzte Aufsatz, Klaus Mehners *Plädoyer für eine Autonomieästhetik der Musik*, eine geradezu erfrischende Gegenposition dar. Mit seiner Hinwendung zur Autonomieästhetik „revolviere“ er „gegen überaus flache und der Musik letzten Endes schädliche Fremdbestimmungen, an denen es der Gegenwart“ – und man möchte hinzufügen: auch im vorliegenden Band – „nicht mangelt“. Die immer noch anzutreffende Reduktion dieses Verhältnisses [von Musik und Wirklichkeit] auf eine verhältnismäßig primitiv gehandhabte Abbildbezeichnung hat für die Künste nur eine theoretische Einengung zur Folge. Und ich möchte generell Zweifel anmelden, daß uns eine so starke Orientierung auf die Gnoseologie in der Ästhetik, wie sie heute oft stattfindet, grundsätzlich weiterbringen kann“ (S. 213).

Dem ist nichts hinzuzufügen – außer der Bemerkung, daß eine solche Feststellung zu treffen, Mut erfordert: Mut von ihrem Autor, aber auch Mut von den Herausgebern, die mit diesen Sätzen auch ihre eigenen musikästhetischen Konzeptionen zur „Diskussion“ stellen. (März 1986) Siegfried Schmalzriedt

LOTTE THALER: *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.* München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1984. 134 S., Notenbeisp. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 25.)

Lotte Thaler gibt einen Überblick über die Entwicklung des Formbegriffs in der deutschsprachigen Musiktheorie von Marx bis Mersmann und konzentriert sich dabei, was der Klarheit der Darstellung nur dienlich sein kann, auf die Primärquellen. Dabei bot sich das Organismus-Modell, mit dessen Hilfe immer wieder musikalische Probleme angegangen wurden, als roter Faden der Darstellung an. Die Erkenntnis aber, wie entscheidend dieses Denkmodell von nichtmusikalischen Vorstellungen geprägt ist, führt Thaler dazu, immer wieder seinen philosophisch-ästhetischen Hintergrund zu beleuchten. So kommt sie zu der einleuchtenden Conclusio, „daß die Ebene der reinen Formbetrachtung schon von vornherein durchsetzt ist mit inhaltlichen, nichtmusikalischen Vorstellungen. Insofern ist der musikalische Organismus, so paradox es klingen mag, ein Inhaltsbegriff“.

„Gesellschaftliche Bedingtheit und Bezogenheit der Vorstellungen“ (zwei Sonatenthemen – „Rollenverteilung von Mann und Frau“) wird also ebenso behandelt wie „Parallele zwischen sprachlicher und musikalischer Syntax“, Halms „Musikanschauung als Weltanschauung“, „Analogie zum Pflanzenwachstum“ usw. Daß die Verfasserin weitgehend zurücktritt hinter einer Flut zitierter Stellen, erhöht den Wert dieser knappen Darstellung, beispielsweise für Musikhochschulstudierende der Schulmusik und v. a. des Hauptfaches Theorie-Komposition. Es fehlt aber nicht – nur ist sie sauber abgetrennt – eine klug resumierende Setzung von i-Punkten. Dabei gelingen trefflich erhellende Definitionen, die im Ohr haften. („Bildung hat bei Marx diesen Doppelsinn von Entwicklung und Erziehung; er möchte durch Erziehung entwickeln. Und in gewisser Weise erzieht er auch seine Motive durch die Entwicklung zur Periode“). Ähnlich einleuchtend im Schenker-Kapitel die Schlußfolgerung, daß seine „Lehre des freien Satzes überhaupt eine weiterentwickelte Generalbaulehre“ sei. Nur einmal geht die Abhandlung detailliert auf ein Notenbeispiel ein, und hier wird Krehl am Ohr gezupft wegen seiner einseitigen Überinterpretation einer Mozartstelle. (Januar 1986) Diether de la Motte

HELLMUT FEDERHOFER: *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker.* Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1981, 192 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 380. Band. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Heft 21.)

Das oben genannte Buch hat eine Kontroverse ausgelöst, auf die hingewiesen sei: *Im Namen Schenkers* (Dahlhaus in *Mf* 36, 1983, Heft 2, S. 82–87), *Im Namen Schenkers. Eine Erwiderung* (Federhofer, in *Mf* 37, 1984, Heft 1, S. 21–24) und *Zu Carl Dahlhaus' Beitrag „Im Namen Schenkers“* (Plum, in *Mf* 37, Heft 1, S. 24–26). Dieser im doppelten Wortsinn erschöpfenden Kontroverse seien nur noch einige Anmerkungen hinzugefügt.

Der mehrstimmige Satz der abendländischen Musik vom Hochmittelalter bis ins 20. Jahrhundert hat stets eine vertikale und eine horizontale Komponente (gemessen an unserer heutigen Notenbildvorstellung). Die vertikale wird in Federhofers Buch „Akkord“, die horizontale „Stimmführung“ genannt. Dieser Gedanke hat nur dann eine gewisse Plausibilität, wenn man seine graduelle Bedingtheit berücksichtigt. Was im Zusammenhang mehr durch Linearität zustande gekommen oder mehr als „Klangsäule“ verstanden werden will, ist eine Erwägung, die sich der Auffassung verdankt, die abendländische Musikgeschichte bewege sich wellenförmig zwischen Etappen mehr stimmführungsmäßiger, horizontaler, linearer und solcher mehr akkordmäßiger, vertikaler, blockhafter, „harmonischer“ Struktur. Kein Zweifel, daß der Satz der frühen Niederländer, dessen Maß zwischen den Stimmen das Intervall und nicht der Akkord ist, mehr der horizontalen Komponente, der Giovanni Gabrieli mehr der vertikalen unterliegt. Dagegen sind bei Bach das Vertikale und das Horizontale kein Pole mehr: ob nun Suite oder *Musikalisches Opfer*, Galanterien oder Gelehrtes, Menuett oder Fuge: eine von Bachs großen historischen Leistungen liegt in der Aufhebung des Gegensatzes von dem, was Federhofer Akkord und Stimmführung nennt. Wer je bei der Analyse Bachscher Choräle z. B. auf die Ermensfrage verwiesen wurde, einen Zusammenklang als „selbständige“ Harmonie oder als Ergebnis zusammengeführter Einzelstimmen beurteilen zu

sollen, weiß, daß erst das Sowohl-als-auch, nicht als flauer Kompromiß sondern als ästhetische Entscheidung das Maß der Qualität des Bachschen Satzes ausmacht. Angesichts dieser bereits bei Bach uns gelehrt Dialektik erscheint die Erwägung, ob Akkord oder Stimmführung die Priorität haben wie jene von Ei und Henne und insgesamt die um des Kaisers Bart. Eine solche Erwägung allerdings inszeniert Hellmut Federhofer um die musikalische Horizontalität und Vertikalität in den Schriften dreier gewichtiger Musiktheoretiker: Riemann, Kurth und Schenker.

Dabei geschieht zugunsten Schenkers, ganz ersichtlich der Favorit des Autors, den beiden anderen Theoretikern Unrecht. Wiewohl die Kritik an Riemann heute schon zur Pflichtübung musiktheoretischer Geschichtsschreibung gehört, so läßt sich doch behaupten, daß alles, was sich in irgendeiner Weise „funktionale“ oder „funktionelle“ dur-moll-tonale etc. Harmonielehre nennt, ohne Riemann nicht denkbar wäre. Insonderheit sollte sein Verdienst hervorgehoben werden, auf einen Tatbestand tonaler Musik aufmerksam gemacht zu haben, der auch nicht durch das reichlich flache Argument, die Funktionstheorie sei eine Art rigoroser Stufentheorie (S. 13), „in der die Anzahl der Stufen auf drei (I, IV und V) schrumpft“ (Dahlhaus) entkräftet wird, den Tatbestand nämlich, daß der Tonalität eine Art Perspektive innewohnt, um deren Zentralpunkt, die Tonika, die Koordinaten Subdominante und Dominante geordnet sind. Entkleidet man die besonders heftig abgelehnte Riemannsche Klangvertretungstheorie ihrer – bei diesem Theoretiker üblichen – Übertreibungen, so bleibt eines der plausibelsten Modelle des Funktionierens tonaler Harmonik bestehen, und zwar nicht nur für den von Riemann selbst darauf angewandten musikhistorischen Zeitraum, sondern gerade über ihn hinaus: der Begriff Klangvertretung ist eines der sensibelsten Instrumente, Tonalität in der spättonalen Phase zu erklären (Rez. hat es in *ZfMth* 1978/1 und in *Musica* 1983/3 am Beispiel der Lisztschen Harmonik versucht).

Am Beispiel dreier Takte aus dem ersten Satz der *d-moll-Violinsonate* op. 108 von Johannes Brahms, das Federhofer (S. 22/23, Beisp. 10) anführt, „um die Selbständigkeit der II. Stufe zu rechtfertigen“, wird deutlich, daß der Autor weder der Intention Riemanns noch darüberhinaus der Bedeutung funktionaler Auffassung von Harmonik gerecht zu werden imstande ist. Die

Stelle, die die Akkorde *d, B, g, e-g-b-d, A⁷, D* beinhaltet, gilt Federhofer geradezu als Beweis der „Musikpraxis“, daß der Septakkord der II. Stufe (*e-g-b-d*) aus der „in Terzschrritten erzielte(n) Horizontalisierung“ (*d-b-g-e*) entsteht, „wo sich II⁷ zugleich aus der Folge der Baßtöne ergibt, um anschließend zur V. Stufe zu schreiten“. Warum nun gerade der (Sechtersche Fundament- ?) Quartschritt von II⁷ nach V im Baß (*e-a*) „ein wesentlicher Vorgang, der diese Stelle charakterisiert“, sein soll, bleibt angesichts der Tatsache, daß in einer Kadenz (vor allem in Moll) der Septakkord der II. Stufe eine – wenn der Ausdruck erlaubt ist – noch subdominantischere Wirkung hat als die Subdominante selbst, unverständlich. (Bei Louis-Thuille, die – Riemannschen Denkens unverdächtig – an der Stufenbezeichnung festhalten, aber deren funktionelle Bedeutung deutlich herausstellen, gehört diese Überlegung zum selbstverständlichen Repertoire.) Der Satz, in dem Federhofer auf die funktionale Einordnung des II⁷ verweist: „Die II⁷ in diesem Fall als Sp einer ihr unmittelbar vorangehenden. . . S zu deuten“ enthält ein fundamentales Mißverständnis. Die II. Stufe ist bekanntlich nur in Dur die Subdominantparallele (nicht nur bei Riemann), in Moll ist sie weder bei Riemann noch bei sonst einem „Funktionstheoretiker“ je als Sp bezeichnet worden. (Der verminderte Dreiklang auf der II. Stufe in Moll läßt nur die Deutung $\frac{5}{6}$ zu, die – denkt man funktions-theoretisch konsequent – auch für die II. Stufe in Dur zutrifft. Schon Moritz Hauptmann konstatierte die „zu kleine Quinte“ auf der II. Stufe in Dur.)

Auch die Kritik Federhofers an Kurth scheint einseitig von Schenkerschen Maßstäben geprägt zu sein. Auf S. 37 beispielsweise kritisiert Federhofer eine Analyse Kurths, der in seiner *Roman-tischen Harmonik* (Berlin: Hesse, 3. Aufl. 1923, S. 146) vier Takte aus Bruckners Motette *Christus factus est* zitiert und kommentiert. Die Stelle, die in halben Noten aus den Akkorden *d-f-a, c-e-a, b-d-g, a-c-f, g-b-es, f-a-d, e-g-b-cis* und *f-a-d* besteht, hat Kurth – und das wirft ihm Federhofer vor – mit den Stufenbezeichnungen I, V, IV, III, II_n, I, VII und I bezeichnet. Federhofer (S. 38): „Obwohl die Sextakkorde in den ersten drei Takten Durchgangsakkorde darstellen, werden sie einzeln mit Stufenbezeichnungen versehen, so auch der auf dem zweiten Takteil des dritten Takts eintretende Sextakkord *f-a-d* als I, der

zufolge seiner stimmführungsbedingten Entstehung einer anderen Schicht angehört als der beginnende *d*-Moll-Akkord sowie der am Beispiel stehende *d*-Moll-Sextakkord.“

Hier ist die Kritik mit einer unzulässigen Interpretation kontaminiert. Indem umstandslos alle Akkorde vom beginnsetzenden *d*-moll-Dreiklang bis zum (sechsten) *d*-moll-Sextakkord als „Durchgangsakkorde“ bezeichnet werden, wird die harmonische Relevanz der Stelle außer Kraft gesetzt. Denn bereits beim (zweiten) *a*-moll-Akkord ist diese harmonische Relevanz aufgerufen und in den Akkorden *b-d-g*, *a-c-f* eine Wendung eingeleitet, die man nicht nur als „Durchgangsakkorde“ (also als Ergebnis horizontaler Stimmführung) abtun kann. Denn *b-d-g* kann ebenso die erste Umkehrung des *g*-moll-Dreiklangs wie die substituierte Sextakkordform des *B*-dur-Dreiklangs (*b-d-g* statt *b-d-f*) sein, d. h., das Beispiel hat nach bereits drei Akkorden eine entschiedene Neigung nach *F*-dur, die durch den Neapolitaner *g-b-es* (bei Kurth als II_n) wieder zur Ausgangstonart *d*-moll zurückgebogen wird. Es ist nicht einzusehen, warum diese harmonische Wendung vernachlässigt werden soll.

Womöglich noch ungerechter ist die Kritik an einer Analyse Kurths, die bei Federhofer gleich auf das Bruckner-Beispiel folgt (S. 38.). Kurth (a.a.O., S. 119/120, Beispiel 44) zitiert neun Takte aus dem ersten Satz von Robert Schumanns *Streichquartett A*-dur op. 41 Nr. 3 im Klavierauszug (die Takte 146 bis 153), von denen Federhofer (S. 39, Beispiel 3) die Takte 149 bis 153 übernimmt. Kurth wollte mit diesem Beispiel zeigen, wie nahe Schumann, den er als „Frühromantiker“ einstuft, der Harmonik Wagners kommt. „Charakteristisch ist für ihn (Schumann. Anm. Rez.) vielfach die häufige Auflösung der dissonanten Akkorde auf unbetonten Taktteilen, zugleich damit meist eine kurze Dauer der konsonanten Klänge gegenüber einer Dehnung der dissonanten.“ (Kurth, S. 119). Federhofer merkt dazu an: „Dennoch beachtet er in seinem Beispiel (. . .) den Linienzug im Baß – gegliedert in *dis-e* und *e-f-fis-gis-a-h* – nicht, der die betreffende Stelle als Horizontalisierung des *E*-Klangs ausweist.“ (S. 38). Als wenn es darauf ankäme, eine durch äußerst komplizierte verkettete Dominantisierung ausgezeichnete Stelle, deren Prägnanz gerade in der Vermittlung (auch enharmonischer, z. B. *f = eis*) intensiver Leittonigkeit von

einem Klang zum nächsten besteht (was Kurth ja zeigen wollte), auf einem gemeinsamen Akkord, *E*-dur, zu reduzieren!

Wenn Federhofer in der Einleitung (S. 7) postuliert, heute interessiere „weniger das Normative der Systeme, deren Herkunft und Begründung, sondern deren Praxisbezug und Brauchbarkeit als deskriptive Musiktheorie für die musikalische Analyse. Diesem Anliegen dient vorliegende Arbeit, die sich daher von spekulativer Theorie fernhält“, so sieht man sich in doppelter Hinsicht enttäuscht. Auf der einen Seite ist nicht einzusehen, warum die Tonalität – trotz aller schlechten Erfahrung mit Riemann etc. – nicht in einem normativen System, in einer spekulativen Theorie fixiert werden sollte. Schon von Kant ist zu lernen, daß keine Praxis ohne Theorie, keine Theorie ohne Praxis ist. Auf der anderen Seite leistet Federhofers ganz auf Schenkers enge Theorieauffassung fixierte Arbeit eben nicht jenen Beitrag, den er verspricht: Praxisbezug und Brauchbarkeit als deskriptive Musiktheorie. Auch nur die Fortschreitung von einer alterierten Doppeldominante zu einer Dominante mit einigen Akzidenzen läßt sich eben als „Stimmführung“ allein nicht beschreiben. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert ist die Harmonik die Basis des musikalischen Satzes, während die „Stimmführung“ dessen überhöhende Qualität, als „durchbrochene Arbeit“, als „obligates accompagnement“ (Beethoven), bestimmte. „Stimmführung“ macht den Schritt von Johann Christian Bach zu Mozart, von Johann Stamitz zu Haydn aus, die „vertikale“ Harmonik ist zum Verwechseln ähnlich.

(März 1986)

Peter Rummenhüller

MICHAEL BEICHE: Terminologische Aspekte der „Zwölftonmusik“. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz bichler 1984. 169 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 15.)

Daß die Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Zwölftonmusik trotz zahlreicher Untersuchungen nach wie vor kein umfassendes Bild dessen zu vermitteln vermag, was sich in den Jahren seit 1919/20 im Umkreis Arnold Schönbergs und (wenngleich weniger einflußreich) im Werk Josef Matthias Hauers an theoretischen, stilistischen und ästhetischen Neuerungen voll-

zog, zeigt sich nicht zuletzt in den diesbezüglich vielfach ungenauen und mißverständlichen Begriffsbestimmungen. Beiches Freiburger Dissertation, deren Entstehung offenbar durch das von Hans Heinrich Eggebrecht herausgegebene *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (vgl. *Mf* 37, 1984, S. 293f.) angeregt wurde, versucht, diesem Problem nachzugehen, indem sie eine Art Bedeutungsgeschichte der zentralen Termini zur Zwölftonmusik entwirft.

In diesem Sinne wird neben den wenigen Äußerungen der Komponisten (zumal Schönbergs und seiner Schüler) eine Fülle zum Teil weitgehend unbekannter oder vergessener Erörterungen und Stellungnahmen ausgebreitet, die verdeutlicht, welche Probleme hinsichtlich einer theoretischen Bewertung der Zwölftonmusik bestanden und bestehen. Ziel Beiches ist es, zusätzlich zur Sichtung des umfangreichen Materials Grundbedeutungen der jeweiligen Begriffe zu erschließen und somit „einen methodologischen Beitrag zur Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts“ zu leisten (S. 8). Die Beschränkung auf die Zentralbegriffe „Zwölftonmusik“, „Zwölftonreihentechnik“, „Zwölftonreihe“ und „Grundgestalt“ ermöglichte es dem Autor, die verschiedenen, sich vielfach widersprechenden Äußerungen mit größter Sorgfalt zu prüfen und eine informative Dokumentation des zwischen 1923 und 1980 entstandenen theoretischen Schrifttums zur Zwölftonmusik zusammenzutragen, die der Arbeit an sich schon einen hohen Wert verleiht. Um so bedauerlicher ist es, daß Beiche eigene kompositionstechnische Untersuchungen offenbar weitgehend vernachlässigte und so zu Ergebnissen kommen mußte, deren Stichhaltigkeit zumindest in Einzelheiten zu wünschen übrig läßt.

So ist seine Definition der Zwölftonmusik als einer „Musik (. . .), bei der in einer Komposition alle zwölf Töne der chromatischen Skala konsequent und gleichberechtigt verwendet werden“ (S. 9), auf den ersten Blick zwar durchaus akzeptabel, weil allgemein dem Selbstverständnis der frühen Zwölftonkomponisten entsprechend umfassend angelegt, letztlich in bezug auf die Werke Alban Bergs, aber auch Hauers nur bedingt anwendbar. Sowohl Bergs Permutationsverfahren und häufig tonal zentrierte Verwendung von Zwölftonreihen als auch Hauers Tropenordnung entziehen sich in manchem der Vorstellung einer (zumindest konsequent) gleichbe-

rechtigten Verwendung des chromatischen Totals. Es kann mithin nicht verwundern, daß Beiche an anderer Stelle seine Definition insofern relativiert, als er selbst bemerkt, daß der Begriff Zwölftonmusik „einen so umfassenden Bezeichnungsgelbalt (. . .) nur in wenigen Fällen trägt“ (S. 44). Gleichwohl bietet die vorliegende Arbeit wertvolle Ergebnisse, die zusammen mit den von Beiche für das genannte terminologische Handbuch verfaßten Artikeln über die Begriffe „Grundgestalt“ und „Reihe“ zukünftigen Untersuchungen zur Zwölftonmusik und ihrer Entwicklung eine gute Grundlage bieten dürften.

Abgerundet wird die Arbeit durch die Erstveröffentlichung zweier bislang unpublizierter Texte Schönbergs, deren erster (aus dem Jahre 1923) einen interessanten Einblick in dessen Verständnis der neuen Materialordnung bietet. Der zweite Text mit dem Titel *Die Priorität* (1932) ist weniger wegen der eher peinlichen Invektiven Schönbergs gegen seinen Schüler Webern von Interesse, als vielmehr auf Grund der Umstände, unter denen Schönberg sich veranlaßt sah, noch einmal in aller Schärfe auf seiner Entdeckung jener von Hauers Tropenordnung so grundsätzlich verschiedenen „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ zu beharren. Man glaubt es kaum, aber in bezug auf Webern und dessen vermeintlichen Anspruch auf Mitentdeckung der Zwölftonreihentechnik spricht Schönberg unverhohlen von „arische(r) Heuchelei“ und einer „Chance des Ariers gegen den Juden“. Verständlich sind diese überaus traurigen und in jeder Hinsicht ungerechtfertigten Unterstellungen nur, wenn man bedenkt, daß Schönberg zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Textes bereits seit fast zehn Jahren auf der Suche nach seiner eigenen jüdischen Identität war und in diesem Zusammenhang enorme Aktivitäten entwickelte, die nicht zuletzt in Werken wie dem noch immer weithin unbekanntem Schauspiel *Der biblische Weg*, der Oper *Moses und Aron* sowie einer geradezu unabsehbaren Zahl von Entwürfen zur Frage einer jüdischen Rettungs- und Heimstattspolitik gipfelten.

(Dezember 1985)

Michael Mäckelmann

ELISABETH HASELAUER: Handbuch der Musiksoziologie. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlaus Nachf. (1980). 232 S. (Böhlaus wissenschaftliche Bibliothek.)

KURT BLAUKOPF: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. München-Zürich: Piper-Verlag (1982). 383 S.

Gegen Ende der 70er Jahre kommt es in „West“ wie in „Ost“ zum Abflauen des Interesses für die Musiksoziologie (vgl. meine graphische Auswertung der RILM-Bibliographie in *AMI LVIII, I/1986*). Deshalb ist den Büchern der 80er Jahre, die eine Konzeption dieser Disziplin darstellen (hierzu gehört, als ein spezifischer Beitrag aus der DDR, Christian Kadens *Musiksoziologie*, Berlin 1984), eine orientierende Bedeutung beizumessen.

Das Handbuch von Frau Haselauer ist methodologisch aus drei Schritten aufgebaut. Sie führt den Leser zunächst in die soziologische Sichtweise des Lebens ein, wofür sie drei Schlüsselbegriffe wählt: 1. Normen und Werte; 2. Sozialisation; 3. Soziales Handeln. Im zweiten Teil zeichnet sie den Weg der notwendigen Erkenntnis der eigenen Situation in dem Gefüge, das man „Gesellschaft“ nennt. So wird dem Leser bewußt, daß dies ein Begriff hohen Abstraktionsgrades ist und darum detaillierte Strukturuntersuchungen notwendig sind. Es sind wiederum drei Schlüsselvorgänge, die die Autorin zum Einstieg in die Problematik wählt: 1. Empirisch-analytisch; 2. Verstehend; 3. Kritisch-dialektisch. Hierbei werden schon musiksoziologische Anwendungsbereiche vorgestellt, so daß ein Übergang zu dem dritten, schon rein musiksoziologischen Teil aufgebaut wird. Der Ausgangspunkt dieses Teiles ist folgerichtig das Musikleben, wie es erkannt (→ Teil 2) und in soziologischen Kategorien begrifflich erfaßt (→ Teil 1) werden kann.

Erst so methodologisch abgesichert werden „Definitionsvorschläge“ vorgelegt (S. 158f. als Endpunkt des Einstiegskapitels „Gegenstand der Musiksoziologie“ S. 125–160) und die gegenwärtigen „Problembereiche“ in acht Unterkapiteln erörtert: Akustische Umwelt und auditive Mittler; Arbeit und Freizeit; Werte und Wertungen; Institutionen und Schichtungsfragen; E-Musik und U-Musik; Subliminales musikalisches Lernen (als Ausblick in musikpsychologische Übergangsfelder der Disziplin); Volksmusik; Funktion. Die Konzeption ist also systematisch durchdacht und somit auch didaktisch wirksam. Der

Grundzug ist die Toleranz des erarbeiteten Wissens; intolerant ist die Autorin dort, wo sie mit der Intoleranz „einzig richtiger“ Betrachtungen zu tun hat. Sie ist kritisch engagiert, wo es um das Leben manipulierende Mechanismen im Westen geht, ist zugleich aber nicht einäugig und vergleicht dieselben Mechanismen im Osten, die sich oft nur durch ein vorgesetztes „positives“ Vorzeichen unterscheiden.

Sie referiert über verschiedene Auffassungen zunächst objektiv, dann schält sie aus ihren Grundthesen Widersprüche heraus. Allgemein anthropologische und ästhetische Werte lassen sich nicht total soziologisierend deuten: das menschliche Leben realisiert sich nicht nur im Arbeitsprozeß (S. 16). Ideologisch „einheitliche“ Gesellschaftsformen mit normativer Funktionalisierung der Musik kann es nur auf einem niedrigen Niveau der Arbeitsteilung geben; je differenzierter die Sozialstruktur ist, desto größer ist die Mannigfaltigkeit von Wertvorstellungen und somit auch Musikinitiativen. Die soziale Determiniertheit ist nicht fatal. Individuelle Interessen und Bedürfnisse tragen in das soziale Leben Dynamik hinein. Es gibt also eine Vielfalt von Faktoren, wobei die Akzente ihres Zusammenwirkens variieren; deshalb ist es notwendig, in jedem Einzelfall alle Interdependenzen zu untersuchen – das soziale Netz, in dem sich Musik verfängt, aus dem sie aber auch durch individuelle Aktivitäten ausbricht (S. 45–48).

Dies impliziert die Pflicht einer methodisch sauberen Arbeit des Musiksoziologen: er hat die Abhängigkeit seines Vorgehens von eigenen Wertvoraussetzungen nicht nur zu erkennen, sondern auch zu deklarieren (S. 81). Der Musiksoziologe kann historische Beispiele heranziehen, um gegenwärtige Tendenzen zu illustrieren; er muß sie heranziehen, um den sozialen Wert der Musik zu erklären (S. 91). Die Autorin sträubt sich gegen jede normative Soziologie, die die Reglementierung der Musik zur Folge hätte; sie wehrt sich also auch gegen das Diktat der in die Musikgeschichte der Gegenwart eingebauten Konstrukte. „Wir sollten etwas mehr Respekt entwickeln vor der Realität eines anderen Menschen, der seinerseits Produkt seiner spezifischen Geschichte und nicht nur der gesamt menschlichen Geschichte ist“ (S. 123). Soziale Desorientierung ist nicht unbedingt negativ; „desto wahrscheinlicher ist die Entwicklung schöpferischer Verhaltensmuster“ (S. 153). Die verstehende,

tolerierende aber engagierte Musiksoziologie, die historisch wie vergleichend systematisch die „Bedingungen der musikalischen Praxis als soziales Beziehungsgefüge“ (S. 159) untersucht, hat in der Zukunft viel zu sagen: sie werde „für viele Berufszweige eine dringende Notwendigkeit“ (S. 206). Es geht um Erkenntnis und Förderung der „produktiven Anlagen des Menschen“. „Haben wir sie nur einmal lange genug ‚gequält‘, dann brechen sie dafür umso deutlicher hervor – dem Prinzip des ewigen Wandels gemäß“ (S. 210).

Kurt Blaukopfs erste *Musiksoziologie*, die 1933–1938 entstand und 1950 erschien, ist bekanntlich ein marxistischer Versuch, die Tonsysteme soziologisch zu deuten. Auch heute rechtfertigt er diese Leitidee (S. 239/240), obwohl es unmöglich ist, kulturbedingte, über Jahrtausende sich festigende Erscheinungen sozialdeterministisch, d. h. in Abhängigkeit von viel rascher sich wandelnden Lebensformen zu erklären. Darin wirkt sich noch, wenn auch relativiert, der von Marx postulierte kausale Bezug Produktivkräfte – Produktionsverhältnisse (= „Basis“) – geistiger Überbau aus. In dem Handbuch von Haselauer (S. 138–141) kann man nachlesen, wie ihn Blaukopf allmählich korrigierte. In seinem neuen Buch beruft sich Blaukopf auf die Differenzierungen des Marxschen Determinismus aus den Briefen des späten Engels (S. 76ff.): Wenn die soziale Bedingtheit des Überbaus sich nicht direkt, wie früher angenommen wurde, sondern erst langfristig durchgesetzt, kann die Leitidee der „Soziologie der Tonsysteme“ doch gerettet werden. Die alten Einwände (Silbermann 1965, Kneif 1971) werden dadurch allerdings nicht aus dem Wege geräumt, zumal wenn Blaukopf einen logisch unzulässigen Sprung vom „äußeren Zwang“ des Tonsystems zum Terminus „fait social“ macht (S. 240) oder einen „engen Zusammenhang“ der Evolution der Tonsysteme „mit der Entwicklung der Notation“ postuliert – als ob es den Faktor der Instrumente auch ohne Notation oder wieder semiotisch unterschiedliche Notationsarten ohne Änderung des Tonsystems (Tabulaturen, Generalbaß) nicht gäbe.

Die Fülle des eingearbeiteten Materials, die auf den ersten Blick imposant wirkt, ist zugleich die Schwäche des Buches. Das Bestreben, überall unbedingt irgendwelche sozialen Bedingtheiten aufzuspüren, machen daraus einen thema-

tisch springenden Katalog von vielen aus womöglich allen Bereichen der Musikwissenschaft herausgerissenen Problemen, die zwangsweise nur cursorisch gestreift werden: für eine glaubhafte Beweisführung ihres sozialen Wesens bleibt kaum Platz. Man findet hier von allem etwas, auch sehr Interessantes, aber soziologisch nicht Relevantes. Im 18. Kapitel „Christentum und Entsinlichkeit“ (S. 206–221) soll die soziale Bedingtheit der Speicherungs- und Decodierungszentren musikalischer Reize in der linken oder rechten Gehirnhemisphäre bewiesen werden. Die Abhandlung dieser physiologisch nicht unbedenklichen Leitidee beginnt mit Augustinus, dann wird zur „Entflechtung von Wort und Ton“ gesprungen, worauf das breite Problem von Musik und Sprache anhand einiger Zitate aus Bessler und Georgiades auf zwei Seiten gestreift wird; in demselben Umfang wird die Gehirnpsychologie durchflogen, dann werden das gestalthafte Hören, die Musiktherapie, die Wirkung von Musik auf das vegetative Nervensystem, die „Sensorik und Motorik“ abgehandelt. Auf bloß sechzehn Seiten wird also ein ungeheures Spektrum von biologischen, akustischen, anthropologischen, kulturgeschichtlichen, religionistischen, psychologischen, medizinischen u. a. Problemen angerissen. Wenn alles auf soziale Bedingtheit zurückgeführt werden muß, wird natürlich postuliert statt analytisch argumentiert; auf jedem Schritt vermißt man die Nutzung bestehender Grundliteratur.

Ungenauigkeiten dehnen sich auf ganze Kapitel aus. So wird Marx' Vorwort zur *Kritik der Politischen Ökonomie* vom Januar 1859 (in dem sich das Basis-Überbau-Modell befindet) mit dem August/September 1857 entstandenen Entwurf einer Einführung zu dieser Schrift (wo Marx seine Schwierigkeiten mit der unegalen Entwicklung der materiellen und künstlerischen Produktion stichwortartig notiert) vermischt. Hier spricht Marx von der „materiellen Grundlage“ der Gesellschaft, „gleichsam des Knochenbaus ihrer Organisation“, also nicht 1859, wie dies Blaukopf, dazu noch in begrifflicher Verzerrung („ökonomischer Knochenbau, die Basis der Gesellschaft“) darstellt (S. 76). Das Unterkapitel „Das ‚unterdrückte‘ Manuskript von 1859“ (S. 108–111) betrifft de facto den Entwurf von 1857, in dem das Basis-Überbau-Modell sich noch nicht herauskristallisiert hatte.

Wenn auf S. 314f. eine Entwicklung von

Proudhon zur repressiven Kulturpolitik Stalins konstruiert wird, ist das mehr als eine Verken- nung der Kulturgeschichte Rußlands; hier wird dem philosophischen Anarchismus, dessen Be- gründer Proudhon war, Unrecht angetan. Die Funktion der Kunst in der politischen Sphäre hat in Rußland längst vor dem Einfluß Proudhons eine Tradition (vgl. besonders bei Belinskij). Blaukopf hält es für wichtig, daß Marx Proudhon bekämpfte, aber für nicht erwähnenswert, daß Bakunin in der Kontroverse mit Marx die Pervertierung des Sozialismus durch die „Diktatur“ voraussagte. Die Ausstrahlung des russischen Anarchismus in der künstlerischen Avantgarde (Blaukopf sieht den Einfluß nur negativ bei Tolstoi) darf nicht verdrängt werden; vgl. den Beitrag des russischen Avantgardisten Th. von Hartmann *Über Anarchie in der Musik* in dem von Kandinsky/Marc herausgegebenen Alma- nach *Der blaue Reiter* (München 1912), an dem auch Schönberg teilnahm. Um den historischen Tatsachen gerecht zu werden, ist noch zu erwä- hen, daß 1938, in einer Zeit, als Proudhons Ideen laut Blaukopf bei Stalin ihren Niederschlag ge- funden haben sollen, André Breton gemeinsam mit Trotzki ein antistalinistisches Manifest „für eine unabhängige revolutionäre Kunst“ verbreit- et hat: die Planung solle nur für die materiellen Produktivkräfte zuständig sein, für das Schaffen jedoch „ein anarchistisches Regime individueller Freiheit“ gesichert werden: „Kein Zwang, nicht die geringste Spur von Befehl!“ (Leo Trotzki: *Literatur und Revolution*, Berlin 1968, S. 443).

Natürlich wird angesichts der Vielzahl von zusammengewürfelten Aspekten auch Richtiges gesagt oder wiedergegeben; es wird aber von so vielen dieserart lückenhaften Partien und korrek- turbedürftigen Postulaten umgeben, daß man das Vertrauen in den Informationswert verliert. Als Leiter des von der UNESCO unterstützten *ME- DIACULT* fühlt sich der Autor offenbar ver- pflichtet, die soziologischen Aktivitäten der Ge- genwart vorsichtig neutral zu registrieren und dort, wo sie in die politische Sphäre eingreifen – wer will dies seit der Grundlegung durch Comte als kritische Disziplin verhindern? – sie zu verschweigen. Die Zensur setzt schon in dem Hause der Wiener Musikhochschule ein: obwohl Elisabeth Haselauer seine Schriften kommentiert und alle bibliographisch sorgfältig erfaßt, er- wähnt Blaukopf ihre Arbeiten überhaupt nicht. Im 28. Kapitel gibt Blaukopf z. B. eine Übersicht

der Aktivitäten in einigen „westlichen“ Ländern (Bundesrepublik Deutschland, Österreich – hier unter Ausschluß von Elisabeth Haselauer, Schweden, Frankreich, USA, Italien) und zwei „östlichen“ Ländern (UdSSR, Ungarn). Es wird also die DDR ausgelassen, die in der musiksozio- logischen Produktion im „Osten“ führend ist, und die Tschechoslowakei, auf deren Vorbild sich Arnold Sochor bei der Erneuerung der Musikso- zio- logie in der Sowjetunion berief (Blaukopf zitiert auch russische Aufsätze aus der *Sovetskaja muzyka*, den diesbezüglichen Beitrag in Nr. 10/ 1967, S. 54–61 aber nicht). Die Überwindung der Folgen des Verbots der Soziologie erfolgte in der UdSSR nicht schon in den fünfziger Jahren, wie dies Blaukopf zur Milderung der Lage darstellt (S. 326); er unterdrückt auch Sochors ziemlich kritische Auseinandersetzung mit den Hindernis- sen der 30er–60er Jahre (erschieden deutsch in der DDR: Elsner-Ordshonikidse [Hrsg.]: *Sozia- listische Musikkultur*, Berlin 1977, S. 58–83) genauso wie die 1967 in Prag erschienene deut- sche Schrift *Die Musiksoziologie in der Tschecho- slowakei* von Fukač/Mokrý/Karbusický, die viel- leicht etwas politisch Anstößiges enthalten könnte.

Aber ebenso fallen die musiksoziologischen Arbeiten von Tibor Kneif und Ivo Supićić unter den Tisch. Im abschließenden 29. Kapitel unter dem Titel „Universalgeschichte der Musik“ wird zwar mit dem hierfür fundamentalen Problem des „Fortschritts“ und der linear aufgefaßten, europäozentristischen Entwicklung als Wertungs- maßstab angefangen; dann werden aber auf dem engen Raum von 26 Seiten so disparate Probleme gestreift wie: Biologie, Akkulturation, Nota- tionssysteme, Urheberrecht, Musik und Zeit, Klangcharakter der Singstimme, Musik in Nige- ria und Kenia, Technik und Identität u. dgl., so daß die Eröffnung des Kapitels mit dem Fort- schrittsproblem in die Leere fällt. (Zur Breite dieses Problemkreises s. Albrecht Schneider: *Analogie und Rekonstruktion, Studien zur Me- thodologie der Musikgeschichtsschreibung und zur Frühgeschichte der Musik I*, Bonn 1984; Kritisches zu dem Projekt der „Universalge- schichte“ aus der systematischen Darstellung Walter Wioras, *Ideen zur Geschichte der Musik*, Darmstadt 1980, wird von Blaukopf gar nicht beachtet.) Daß Blaukopf die soziologisch ausge- prägteste Verpflichtung zum „Fortschrittsbegriff für die Musikgeschichtsschreibung“ von Georg

Knepler (in: *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig 1977, S. 365–536) unerwähnt läßt, bezeugt die Haltung, die ich oben als „vorsichtig neutral“ bezeichnete. Knepler meint nämlich einen gewissen und keinen anderen Fortschritt; bei dieser Einseitigkeit müßte der Verfasser doch auch etwas Kritisches sagen. (Dezember 1985) Vladimir Karbusicky

Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Volume XVI: English Music for Mass and Offices (I). Edited by Frank Ll. HARRISON, Ernest H. SANDERS und Peter M. LEFFERTS. Les Remparts, Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre 1983. XVI, 308 S.

Die Reihe *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* wurde 1956 eröffnet mit Leo Schrades Ausgabe der frühen Meß-Zyklen, dem Werk Philippe de Vitrys und den mehrstimmigen Stücken des *Roman de Fauvel*; es folgten das musikalische Werk von Guillaume de Machaut (Band 2 und 3) und die Kompositionen von Francesco Landini (Band 4). Nach den *Motetten französischer Provenienz* (Band 5) und *Weltlicher Musik italienischer Komponisten* (Band 6–11) widmete sich der Band 12 (1976) italienischer geistlicher Musik, ebenso wie der noch ausstehende Band 13. 1979 erschien als Band 14 der erste Titel einer auf vier Bände angelegten Serie mit polyphoner englischer Musik des 14. Jahrhunderts. Er enthielt allerdings nicht nur Kompositionen aus dem 14., sondern auch aus dem 13. Jahrhundert, nämlich die vollständigen Stücke aus den bereits von Luther Dittmer übertragenen *Worcester Fragments*, so sinnvoll den Übergang – es ist ohnehin manchmal schwierig zu entscheiden, auf welche Seite der Grenzmarke ein Stück nun fällt – vom 13. zum 14. Jahrhundert dokumentierend. Band 15 (1980) vereinte in sich englische Motetten, der 1983 erschienene, hier zu besprechende Band 16 schließlich beinhaltet Musik für die Messe und Offiziumskompositionen. Dabei sind hier auch Stücke vertreten, die in der Serie B IV des *RISM*, die 1972 abgeschlossen war, nicht mehr mit aufgenommen werden konnten, da sie erst später entdeckt wurden. (Dazu gehören beispielsweise *Credo* Nr. 44 und 45, das *Sanctus* Nr. 58 aus New York, Pierpoint Morgan Library, Ms. 978, beschrieben von Frank Ll. Harrison, *Polyphonic Music for a Chapel of Edward III.*, in: *Music and Letters* 59, 1978, S. 420ff.)

Ein umfangreiches Repertoire an geistlich-liturgischer Musik aus dem England des 14. Jahrhunderts wird in diesem Band zum ersten Mal zugänglich gemacht, die vielen verstreuten Einzelquellen sind erstmals zusammengefaßt. Hier zeigt sich der erstaunliche Reichtum und die Vielschichtigkeit englischen Musikschaflens des 14. Jahrhunderts, das allerdings an Umfang mit dem überlieferten französischen und italienischen Repertoire nicht zu vergleichen ist. Es handelt sich bei den Stücken dieses Bandes um dreistimmige, überwiegend in Partitur notierte Stücke im englischen Diskant sowie um Kompositionen ohne Verwendung eines *cantus firmus*. Die Bedeutung dieser Edition ist kaum zu überschätzen, vergegenwärtigt man sich einmal die Tatsache, daß uns keine große Handschrift des 14. Jahrhunderts mit mehrstimmiger Musik aus England erhalten ist; vielmehr existieren die Stücke nur in Form von Fragmenten oder auf einzelnen Blättern bzw. Gruppen von Blättern, manchmal nur schwer entzifferbar, die aber teilweise von erheblich umfangreicheren Handschriften zu stammen scheinen (z. B. B.M.Add. 24198). Diese fragmentarische Überlieferung verhinderte bisher eine intensive Beschäftigung auf breiter Basis mit dieser Musik; sie blieb ein Randgebiet der Forschung.

Mit der besonderen Überlieferung hängen auch die großen Schwierigkeiten bei der Datierung zusammen. Einer Vermutung Margaret Bents zufolge sind Minimen in den in Partitur notierten Stücken im Laufe der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in wachsendem Maße aufgetreten (Margaret Bent, *A preliminary assessment of the independence of English Trecento notations*, in: *L' Ars nova italiana del Trecento IV*, Certaldo 1978, S. 69). Das hier vorliegende Repertoire würde dann zu einem Großteil diesem Zeitraum entstammen. Die originale Notationsweise dieser Werke ist nachzuprüfen in zwei Faksimile-Bänden – ebenfalls in den letzten Jahren erschienen, die das wachsende Interesse der Musikwissenschaft an englischer Musik des 14. Jahrhunderts bekunden: William J. Summers, *English Fourteenth-Century Polyphony: Facsimile Edition of Sources Notated in Score*, Münchner Editionen zur Musikgeschichte Band 4, Tutzing 1983 (Hrsg. Th. Göllner), und *Manuscripts of Fourteenth Century English Polyphony: Facsimiles, Early English Church Music* Band 26, London 1981 (Hrsg. F. Ll. Harrison, R. Wibberley).

Die meisten der in Band 16 vorgelegten Übertragungen sind in Summers' Band im Faksimile dokumentiert.

Schwierigkeiten bietet die fragmentarische Form der Überlieferung auch bei der Präsentation der Stücke in einer Edition. Hier folgt die Anordnung der Sätze innerhalb der einzelnen Abteilungen (Meßordinariums-, Meßproprium- und Offiziumskompositionen) der liturgischen Ordnung, wobei innerhalb dieser wiederum als Ordnungsprinzip die wachsende rhythmische Komplexität ausschlaggebend war. Manche aufgrund der Überlieferung unvollständigen Stücke konnten von den Herausgebern auf der Basis von (ebenfalls fragmentarischen) Konkordanzen ergänzt werden, so daß diese Stücke vollständig vorliegen (z. B. das *Gloria spiritus procedens*, dessen T. 1–54 in GLr 149 und Ob 14 fehlen, jedoch aus B-Br 266 ergänzt werden können, wo wiederum die in den beiden zuerst genannten Quellen überlieferten T. 55–92 nicht vorhanden sind). Ergänzen sich in diesem Fall die Stimmen gegenseitig, so ist eine Vervollständigung in anderen Fällen aufgrund analoger Anlagen einzelner Teile möglich. Von verschiedenen Stücken sind nur Ausschnitte erhalten, sie werden, soweit in allen Stimmen der gleiche Ausschnitt überliefert ist, ebenfalls veröffentlicht. Diejenigen Stücke, bei denen eine sinnvolle Übertragung nicht möglich war, sind in einem Anhang aufgelistet.

Besonders ansprechend an diesem Band ist, daß er sowohl umfangreiche Detailinformation für den Musikforscher bereithält als auch die Musik übersichtlich und klar darbietet. Das sollte sich positiv auswirken in Hinblick auf mögliche Aufführungen dieser Werke. Ein „Addenda et corrigenda“-Blatt wird vermutlich dem noch ausstehenden vierten Band (Band 17 der gesamten Reihe) beiliegen. In dem Quellenverzeichnis wäre Oxford, Bodleian Library Ms. Mus. d. 143 hinzuzufügen, aus der das *Agnus* Nr. 63 stammt, und in das Literaturverzeichnis sollten vielleicht noch mit aufgenommen werden: Ernest Sanders, *English Polyphony in the Morgan Library Manuscript*, in: *Music and Letters* 61, 1980, S. 172ff., und Margaret Bent/Peter M. Lefferts, *New Sources of English thirteenth- and fourteenth-Century Polyphony*, *Early Music History* 2, 1982, S. 273ff.

(Dezember 1985)

Sören Meyer-Eller

JACOB OBRECHT: Collected Works, Volume I: Missa Adieu mes amours, Missa Ave regina celorum. Edited by Barton HUDSON. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (1983). XXXV, 69 S.

Die von Chris Maas als General Editor betreute, insgesamt auf siebzehn Bände projektierte *New Obrecht Edition*, deren erster Band nunmehr vorliegt, deckt einen dringenden Nachholbedarf auf dem Gebiet der Edition älterer Musik. Seit dem Erscheinen der von Johannes Wolf 1912–1921 herausgegebenen achtbändigen ersten Obrecht-Gesamtausgabe hat sich sowohl auf quellenkundlichem wie auf editionstechnischem Gebiet eine entscheidende Entwicklung vollzogen. So sah sich schon in den 50er Jahren Albert Smijers veranlaßt, eine Neuauflage der *Opera omnia* Obrechts in Angriff zu nehmen, die jedoch über eine editionstechnisch revidierte Neuauflage des ersten Messenbandes sowie zwei von Marcus van Crevel 1959 und 1964 edierte Messen-Faszikel nicht hinauskam. Die dabei von van Crevel angewandten grundlegend neuartigen Editionsmethoden stellten zwar einen besonders extremen Fall eines Editionsexperimentes dar, spiegelten im Grunde aber nur die bis in unsere Tage zu beobachtende Unsicherheit innerhalb des Faches hinsichtlich einer vernünftigen Transkriptionsmethode wider, die der Sache, d. h. den Werken gerecht wird und der Wissenschaft sowie der Praxis in gleicher Weise zu dienen in der Lage ist.

Nun wagt man also – gleichsam in dritter Generation – einen erneuten Ansatz, und es hat den Anschein, daß die für die inzwischen auch schon wieder fällige neue Josquin-Gesamtausgabe entwickelten Editionsprinzipien bei der *New Obrecht Edition* Pate gestanden haben. Um es vorweg zu sagen, der erste, von Barton Hudson betreute Band erscheint durchaus akzeptabel, wenn man um die Kompromisse weiß, zu denen man bei der Transkription der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts immer gezwungen sein wird. Man kann der Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, in deren Obhut traditionsgemäß dieses Unternehmen liegt, nur viel Glück (und einen langen Atem) zu diesem neuen Versuch in Sachen Obrecht wünschen.

Das drucktechnisch sehr klare, großzügig raumgreifende Notenbild bietet den originalen Notentext in der heute bereits allgemein üblichen Form: mit originalem Stimmenvorsatz, in moder-

ner Schlüsselung, genereller Notenwertreduktion 2:1, mit Ligatur- und Kolorierungsklammern, sowie mit Taktstrichen (lediglich im Liniensystem der einzelnen Stimmen) und den daraus sich ergebenden Bindebögen. (Der Mensurstrich scheint sich ohnehin heute nur noch in einigen wenigen, wenn auch repräsentativen Editionsreihen zu behaupten.) Einigen Neuerungen hinsichtlich der Übertragung sollte man eine Bewährungszeit konzedieren: Gestrichelte Taktstriche finden in Einzelstimmen Anwendung beim *color temporis* (*hemiola temporis*) sowie bei kombinierten Mensurierungen mit unterschiedlichen *tactus*-Werten. Der generelle Verzicht auf moderne Taktangaben in der Neuen Obrecht-Gesamtausgabe (Mensurwechsel wird mit den originalen Zeichen über dem Liniensystem angezeigt) entbindet die Herausgeber somit auch von der Notwendigkeit, den simultanen Stimmenverlauf mit verschiedenen Taktangaben zu versehen (eine ältere Praxis, auf die man auf keinen Fall mehr zurückkommen sollte). Bedauerlich erscheint, daß auf die Anzeige des *minor color* (*prolationis* und *temporis*) sowohl im Notentext als auch im Revisionsbericht verzichtet wird, wenn nicht wenigstens in einer Quelle die Ziffer 3 beigegeben ist. Der *minor color* war keineswegs allein eine Schreibergehnheit; schon eher unterlag die Beifügung der Ziffer 3 der Schreiberwillkür. Er scheint zumindest punktuell kompositionsimmanente Sachverhalte (Textunterlegung!) zu indizieren. Der Verzicht auf eine entsprechende Anzeige in der neuen Obrecht-Ausgabe verhindert praktisch weitere diesbezügliche Untersuchungen mit diesem Editionsmaterial.

Zu den Gewissensfragen, die sich jedem Editor älterer Musik heute stellen, gehört jene, welcher der überlieferten Versionen er den Vorzug geben soll. In der Neuen Obrecht-Ausgabe entschied man sich für eine Fassung „as close to the archetype as possible“, soweit diese quellenmäßig rekonstruierbar ist; sonst stützt sich die Transkription auf eine einzelne Hauptquelle. Diese prinzipielle Methode ist durchaus vertretbar (da die meisten überlieferten Quellen ohnehin nur den Wert von „Rezeptionsdokumenten“ haben dürften), und solange die Annäherung an die archetypische Fassung mit Umsicht und Sachverstand geschieht, ist gegen eine solche, auch den Bewußtseinsstand unserer Zeit dokumentierende neue Niederschrift dieser älteren Musik nichts einzuwenden. Der Herausgeber des ersten

Bandes der Neuen Obrecht-Ausgabe ist der geforderten Sorgfaltspflicht durchaus nachgekommen: Eine „Introduction“ befaßt sich mit den Quellen, den Vorlagen, der Authentizität und der wichtigsten Literatur; der kritische Bericht bietet einen Quellenvergleich (auch in Form von *Stemmata*), sowie eine Variantenauflistung, deren neuartige systematische Einrichtung sehr übersichtlich ist und auf die verschiedensten Fragestellungen sofort Antwort zu geben vermag.

Auch die alphabetische Reihung der Messen scheint vernünftig, geht sie doch einer unter Umständen schnell wieder zu revidierenden Chronologie oder einer vorzeitigen Wertung der Werke aus dem Wege; beides sollte nämlich nicht Aufgabe einer Gesamtausgabe sein. Die *Missa Ave regina caelorum* findet sich bereits in der alten Gesamtausgabe von Johannes Wolf; die auf einer Chanson von Josquin basierende *Missa adieu mes amours* erscheint erstmals in einer Neuausgabe. Der Herausgeber, Barton Hudson, glaubt, in dieser Messe gravierende Stilunterschiede zum gemeinhin bekannten Obrecht-Stil zu erkennen. Dies müßte man einmal eingehender diskutieren; auf den ersten Blick scheint sich die hier gradezu manieristische Formen annehmende Sequenztechnik sehr wohl aus dem mitunter skurril anmutenden Stilbild der bisher bekannten Obrecht-Vertonungen abzuleiten. Wie dem auch sei, auch die Quellenlage des Werkes (Zuschreibung in zwei deutschen Handschriften des frühen 16. Jahrhunderts) ist nicht besonders gut, so daß die Diskussion um die Echtheit der Zuschreibung dieser Messe bereits programmiert sein dürfte.

(Januar 1986)

Winfried Kirsch

HANS PFITZNER: Sämtliche Lieder mit Klavierbegleitung (mit Anhang: Frühe Lieder und Fragmente) hrsg. von Hans RECTANUS, Band II. Mainz: B. Schott's Söhne 1983. 287 S.

Mit dem vorliegenden, zweiten Band wird die neue Gesamtausgabe der Lieder Pfitzners abgeschlossen. Er enthält die in der Zeit zwischen 1905 (op. 19) und 1931 (op. 41) entstandenen Lieder, ferner im Anhang als Erstveröffentlichung sechs Lieder und fünf Liedfragmente aus frühester Zeit (1884–1886). Hinsichtlich der Notwendigkeit, Bedeutung und Anlage dieser Aus-

gabe kann auf die Besprechung des ersten Bandes (*Mf* 35, 1982, S. 112f.) verwiesen werden; das dort Gesagte gilt für diesen zweiten Band vielleicht noch in erhöhtem Maße, da die nach Stimmlagen geordnete Ausgabe des Verlages M. Brockhaus nicht über op. 26 (1916) hinausreichte. Und gerade in den späten Liedern kann man Entdeckungen machen: etwa das unmerklich ansetzende Zitat aus der *Rose vom Liebesgarten* am Ende des letzten Liedes (*Das Alter*, op. 41, 3), das wohl von dem Wort „der Lenz“ heraufbeschworen wird und hier eine dem Eichendorffschen Gedicht kongeniale transzendente Bedeutung gewinnt; oder in dem leidenschaftlichen Ricarda Huch-Zyklus die ungewohnte Reduzierung des Klavierparts bis zur Einstimmigkeit einer Holzbläsermelodie in *Eine Melodie singt mein Herz* (op. 35, 5).

Die Textgestaltung weist gegenüber älteren Ausgaben manche Abweichungen auf, von denen man einige vernünftig finden mag (etwa die Wiedergabe der Sicherheitsakzidentien im Kleinstich statt durch Einklammerung), andere dagegen kaum als Verbesserung empfindet: Punktierung von Pausen, Verdopplung der Notenwerte bei Duolen (op. 40, 5) und Verzicht auf die originalen Datierungen, deren Abdruck zwar im Revisionsbericht behauptet wird (S. 236), im Textteil jedoch fehlt. Daß der Herausgeber sie in den Revisionsbericht verwiesen hat, mag seine Gründe haben; unerfindlich bleibt dagegen, warum die Pfitznerschen Datierungen zu op. 26, die in der Brockhaus-Ausgabe am Schluß der einzelnen Lieder stehen, weder im Textteil noch im Revisionsbericht zu finden sind. Wie schon im ersten Band ist auch hier der Revisionsbericht von lakonischer Kürze. Es wäre zu wünschen, daß ein ausführlicher Kritischer Bericht für Interessenten in einer öffentlichen Bibliothek zugänglich gemacht würde, wie dies etwa bei der Schubert-Ausgabe geschehen ist. Eine grundsätzliche Frage wird mit der Tendenz des Herausgebers berührt, Lesarten aus verschiedenen Quellen zu kombinieren, ohne daß ein zwingender Grund (Fehlerhaftigkeit der Hauptquelle o. ä.) ersichtlich wäre. Beispiele finden sich etwa in dem im Anhang veröffentlichten Jugendlied *O schneller mein Roß* (T. 51, Kl., r. H., T. 98 Singst.). Ein offensichtlicher Lesefehler liegt in T. 92 desselben Liedes vor (Kl., r. H., unterster Ton muß *e'* heißen, nicht *f'*; dies ergibt sich nicht nur aus der genauen Platzierung des Vorzeichens im Auto-

graph, sondern auch aus einem Vergleich mit dem *es'* des Vortakts, das gleichfalls etwas zu hoch steht). Im *Ständchen* schließlich hätte von der lebendigeren Deklamation der Singstimme her die Quelle A1 den Vorzug vor A2 verdient gehabt (T. 10, 25, 49).

Die Ausstattung des Bandes ist im übrigen vorzüglich, seine Gestaltung mustergültig, auch bei der Korrektur des Notentextes hat der Herausgeber keine Mühe gescheut. Lediglich zwei relativ unbedeutende Stichfehler seien – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – nachgetragen: in op. 19, 2, T. 26, müßten die beiden letzten Achtel der r. H. wohl *d'* als Unterstimme haben (so jedenfalls in der Brockhaus-Ausgabe) und in op. 40, 5 fehlt in T. 10 die Punktierung des *c'*. (Januar 1986)

Peter Cahn

Diskussion

Zur Rezension von Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* durch Rudolf Flotzinger in *Mf* 39, 1986, Heft 2, S. 181.

Sich von Rezensionen zu Erwidierungen hinreißen zu lassen, mag schlechter Stil sein. Und daß Flotzingers herbe Kritik an meinem Buch von einer falschen Prämisse ausgeht – der Voraussetzung, das Buch wende sich auch an Laien –, wäre noch kein Grund, Einspruch zu erheben (obwohl die Denkfigur, daß ein Buch, in dem von Laien die Rede ist, auch für sie bestimmt sein müsse, zur Reflexion reizt). Der moralische Vorwurf aber, den Flotzinger gegen mich erhebt, ist eine ernstere Sache; und wenn sich die Behauptung, ich sei „überheblich“, mit einer Zitatfälschung verbindet, dürfte die Grenze dessen erreicht sein, was schweigend tolerierbar ist.

Auf Seite 129 stelle ich dar, daß Adolf Bernhard Marx in seiner *Allgemeinen Musiklehre* Andeutungen über seine geplante, aber niemals erschienene „Musikwissenschaft“ machte: Wörtlich ist von „der – die Musikwissenschaft in Fußnoten antizipierenden – Allgemeinen Musiklehre“ die Rede. Bei Flotzinger wird (S. 181) daraus das „Zitat“, es genüge nicht, „sich über ‚Musikwissenschaft [mit] Fußnoten‘ lustig zu machen“. Die Vertauschung des Buchtitels von Marx mit dem Namen der Disziplin im Ganzen und die des Wortes „in“ mit dem Wort „mit“ braucht wohl nicht kommentiert zu werden. Der Vorgang ist rätselhaft.

Carl Dahlhaus

Eingegangene Schriften

SIGRID ABEL-STRUTH: Grundriß der Musikpädagogik. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1985). 702 S.

Analytica. Studies in the description and analysis of music. Edited by Anders LÖNN and Erik KJELLBERG. Uppsala: Almqvist & Wiksell International 1985. 346 S., Notenbeisp. (Acta Universitatis Upsalien-sis. Studia musicologica Upsaliensia. Nova Series 10.)

Arti Musices Nr 16/1–2. Croatian Musicological Review. Institute of Musicology – Zagreb Academy of Music. Zagreb: Institute of Musicology 1985. 265 S.

Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1985. Hrsg. von Franz KRAUTWURST Tutzing. Hans Schneider (1985). 251 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IX Addenda, Band 1 Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften. Hrsg. von Wisso WEISS unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Yoshitake KOBAYASHI. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1985. Textband: 143 S., Abbildungs-Band: 111 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Erstausgabe. New Haven: Yale University Press/Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1985). X, 70 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Ouvertüre D-dur BWV 1068. Hrsg. von Hans GRÜSS. Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1985). 34 S.

DIETRICH BARTEL: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber: Laaber-Verlag 1985. 307 S., Notenbeisp.

KARL BAYER. Die Auflösung der Antinomie. Tonalität kontra Antonalität, Atonalität kontra Tonalität im Medium des Pythagoreischen Kommas und reinen-edlen Gesanges. Odisheim: Selbstverlag 1980. 20 S.

KARL BAYER: Die Struktur der Intervalle. Odisheim: Selbstverlag (1983). 37 S.

KARL BAYER: Das musikalische Anagramm. Elemente der Musik. Lübeck: Selbstverlag 1976. 193 S.; mit Nachtrag 1980. 4 S.

The Beethoven Sketchbooks. History, Reconstruction, Inventory. Edited by Douglas JOHNSON, Alan

TYSON and Robert WINTER. Oxford: Clarendon Press 1985. XVII, 611 S.

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 10: Septett für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß. Hrsg. von Hans EPPSTEIN. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1985. XV, 136 S. (Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.)

FRIEDHOLD BÖTEL: Mendelssohns Bachrezeption und ihre Konsequenzen dargestellt an den Präludien und Fugen für Orgel op. 37 München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1984. 134 S., Notenbeisp.

IGNACE BOSSUYT: Adriaan Willaert (ca. 1490–1562). Leven en werk. Stijl en genres. Leuven. Universitaire Press 1985. 222 S., Abb. (Symbolae Facultatis litterarum et philosophiae Lovaniensis. Series B. Volume 3.)

HARTMUT BRAUN: Einführung in die musikalische Volkskunde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985. 161 S. (Die Musikwissenschaft.)

Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel, hrsg. und kommentiert von Ernst SUCHALLA. Tutzing: Hans Schneider 1985. 605 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 19.)

Bruckner Jahrbuch 1982/83. Hrsg. von Othmar WESSELY Linz: Anton Bruckner Institut und Linzer Veranstaltungsgesellschaft 1984. 212 S.

Bruckner Symposion. Johannes Brahms und Anton Bruckner im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1983. Bericht hrsg. von Othmar WESSELY Linz: Anton Bruckner Institut und Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH 1985. 250 S.

Bruckner-Vorträge Budapest 1983/84. Österreichisch-Ungarisches Bruckner-Symposion 18. Mai 1983 und 3. April 1984. Bericht hrsg. von Othmar WESSELY Linz: Anton Bruckner-Institut und Linzer Veranstaltungsgesellschaft 1985. 43 S.

A comprehensive bibliography of music for film and television. Compiled by Steven D. WESCOTT Detroit: Information Coordinators 1985. XIX. 432 S. (Detroit: Studies in Music Bibliography, No. 54.)

CARL DAHLHAUS/HANS HEINRICH EGGE-BRECHT: Was ist Musik? Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1985). 208 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 100.)

Deutsch-englische Musikbeziehungen. Referate des wissenschaftlichen Symposions im Rahmen der Internationalen Orgelwoche 1980 „Musica Britannica“. Hrsg. von Wulf KONOLD. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler 1985. 175 S., Notenbeisp. (Musik ohne Grenzen. Band 1.)

WOLFGANG DÖMLING/THEO HIRSBRUNNER: Über Strawinsky. Studien zu Ästhetik und Kompositionstechnik. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 240 S., Notenbeisp.

Dossier de Presse de Pierrot Lunaire d'Arnold Schönberg. Ed. under the direction of François LESURE. Genève: Editions Minkoff (1985). 259 S.

WOLFGANG EBLING: Georg Gottfried Gervinus (1805–1871) und die Musik. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler 1985. 151 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 15.)

CYRILL EHRlich: The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century. A Social History. Oxford: Clarendon Press 1985. 269 S., Abb.

Das Erbe deutscher Musik, hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Band 88, Abteilung Mittelalter Band 25: Antiphonale Pataviense (Wien 1519). Faksimile, hrsg. von Karlheinz SCHLAGER. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1985. VII + 275 fol. + 25 S.

HANS-BRUNO ERNST: Zur Geschichte des Kinderlieds. Das einstimmige deutsche geistliche Kinderlied im 16. Jahrhundert. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1985. 367 S., Notenbeisp. (Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 8.)

Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Ernst HERTTRICH und Hans SCHNEIDER. Tutzing: Hans Schneider 1985. 548 S.

Finnish Music Quarterly 1/86. A quarterly music magazine, published in English. Helsinki: 1986.

Fontes hymnodiae Neerlandicae impressi 1539–1700. De melodieën van het Nederlandstalig lied 1539–1700. Een bibliografie van de gedrukte bronnen door C.A. HÖWELER & F.H. MATTER. Nieuwkoop: B. de Graaf 1985. 400 S., Abb. (Bibliotheca bibliographica neerlandica. Volume XVIII.)

MICHAEL FORSYTH: Buildings for Music. The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day. Cambridge-London-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1985). VII, 370 S.

CLAUDIO GALLICO: *Le capitali della musica* Parma. Parma: Cassa di Risparmio/Busseto: Monte di Credito su pegno 1985. 239 S.

REINHARD GERLACH: *Musik und Jugendstil der Wiener Schule 1900–1908*. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 332 S., Notenbeisp., Abb.

RICHARD D. GREEN: *Index to Composers Bibliographies*. Detroit: Information Coordinators 1985. X, 76 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. No. 53.)

Händel-Handbuch. Band 4: *Dokumente zu Leben und Schaffen*. Auf der Grundlage von Otto Erich DEUTSCH hrsg. von der Editionsleitung der Hallischen Händel-Ausgabe. Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1985). 621 S.

NIKOLAUS HARNONCOURT: *Musik als Klangrede*. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. Kassel-Basel-London: Bärenreiter Verlag (1985). 285 S.

Historische Volksmusikforschung. Tagungsbericht Limassol 1982. Referate der 7. Tagung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition historischer Volksmusikquellen des International Council for Traditional Music/UNESCO. Hrsg. von Alois MAUERHOFER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1985. 208 S., Abb., Notenbeisp. (Musikethnologische Sammelbände. Band 7.)

ANGELIKA HORSTMANN: *Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahre 1860–1880*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1986. 445 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 24.)

Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985. XII, 191 S. (Geschichte der Musiktheorie. Band 1.)

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Volume 16, No. 1, June 1985. Institute of Musicology, Zagreb Academy of Music. Zagreb: RO Informator – OOUR Tiskara „Zagreb“ 1985. 121 S.

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Volume 16, No. 2, December 1985. Institute of Musicology, Zagreb Academy of Music. Zagreb: RO Informator – OOUR Tiskara „Zagreb“ 1985. S. 123–222.

Jahrbuch Peters 1981/82. Aufsätze zur Musik. Hrsg. von Eberhardt KLEMM. Leipzig/Dresden: Edition Peters (1985). 87 S.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Otto HOLZAPFEL und Jürgen DITTMAR. Dreißigster Jahrgang 1985. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1985. 238 S.

Kantor Salomon Sulzer und seine Zeit. Eine Dokumentation. Hrsg. und erläutert von Hanoach AVENARY in Gemeinschaft mit Walter PASS und Nikolaus VIELMETTI. Mit einem Beitrag von Israel ADLER. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag 1985. 300 S., Abb.

CHRISTA KLEINSCHMIDT: Ludwig Meinardus (1827–1896). Ein Beitrag zur Geschichte der ausgehenden musikalischen Romantik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1985. 177 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen zur Musikforschung. 7.)

FRANZ KRAUTWURST: Musik im Mittelalter Sonderdruck aus der Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Stuttgart: Theiss-Verlag 1984.

PAVEL KURFÜRST: Ala und Harfe mit zwei Resonatoren. Unbekannte Instrumente der europäischen Stilmusik des 13. und 15. Jahrhunderts. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1985. 77 S., 54 Abb. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 21.)

NORMAN DEL MAR. Richard Strauss. A critical commentary on his life and works. Ithaca, N Y Cornell University Press 1986. Volume one: XV, 436 S., Volume two: VII, 452 S., Volume three: VII, 552 S., Abb., Notenbeisp.

DENNIS R. MARTIN: The operas and operatic style of John Federick Lampe. Detroit: Information Coordinators 1985. XX, 190 S., Abb., Notenbeisp. (Detroit Monographs in Musicology. No. 8.)

BOHUSLAV MARTINŮ: Duo Concertant für zwei Violinen und Orchester Klavierauszug. Kassel-Basel-London. Bärenreiter/Praha: Editio Supraphon 1985. 36. S.

EKKEHARD MASCHER. Brauchgebundene Musikinstrumente in Niedersachsen. Studien zu Klanggeräten im Museumsbesitz. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag 1986. 246 S., 65 Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 4.)

Franz Anton Mesmer und die Geschichte des Mesmerismus. Beiträge zum Internationalen wissenschaftlichen Symposium anlässlich des 250. Geburtstags von Mesmer, 10. bis 13. Mai 1984 in Meersburg. Im Auftrag des Instituts für Geschichte der Medizin der Universität Freiburg hrsg. von Heinz SCHOTT. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH 1985. 288 S.

Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher. Hrsg. von Heinz BECKER und Gudrun BECKER. Band 4: 1846–1849. Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co., 1985. XII, 679 S.

LIANG MINGYUE: Music of the Billion. An Introduction to Chinese Musical Culture. New York: Heinrichshofen Edition (1985). 310 S., Abb., Notenbeisp. (Paperbacks on Musicology. 8.)

HELGA DE LA MOTTE-HABER. Handbuch der Musikpsychologie. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 474 S., 19 Notenbeisp., 85 Abb., 39 Tab.

Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Troiano: Dialoge italienisch/deutsch. Zweigespräche über die Festlichkeiten bei der Hochzeit des bayerischen Erbherzogs Wilhelm V mit Renata von Lothringen, in München, im Februar 1568. Im Faksimile hrsg., ins Deutsche übertragen, mit Nachwort, Anmerkungen und Registern versehen von Horst LEUCHTMANN. München-Salzburg: Verlag Emil Katzbichler 1980. 493 S., 12 Bildtaf.

Musicologica Austriaca. Band 5. Hrsg. im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft von Josef-Horst LEDERER. Förenau: E. Stiglismayr 1985. 151 S., Notenbeisp.

Musikpsychologie. Empirische Forschungen – Ästhetische Experimente. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Band 2 1985. Hrsg. von Klaus-Ernst BEHNE, Günter KLEINEN und Helga DE LA MOTTE-HABER. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1985). 213 S., Abb.

Musiktheorie. Hrsg. von Peter CAHN, Hermann DANUSER, Renate GROTH und Giselher SCHUBERT 1. Jahrgang, Heft 1/1986. Laaber: Laaber-Verlag 1986. 112 S.

MUSORGSKIJ l'opera, il pensiero. Convegno Internazionale Milano, Teatro alla Scala 8–10 maggio 1981. Direzione scientifica di Francesco DEGRADA. Atti a cura di Anna Maria MORAZZONI. Milano: Edizioni Unicopli (1985). 335 S. (Quaderni di Musica/Realtà 5.)

Musikoloski zbornik. Vol. XXI/1985. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete 1985. 111 S.

RICHARD NORTON: Tonality in western culture. A critical and historical perspective. University Park-London: The Pennsylvania State University Press (1984). XI, 306 S.

Jacques Offenbach – Komponist und Weltbürger. Ein Symposium in Offenbach am Main. Hrsg. von Winfried KIRSCH und Ronny DIETRICH. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1985). 299 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 26.)

WILLIAM PHEMISTER: American Piano Concertos. A Bibliography. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1985. XVIII, 323 S.

ALEXANDER PILIPCZUK: Elfenbeinhörner im sakralen Königtum Schwarzafrikas. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1985. 136 S., zahlreiche Abb. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 42.)

PETER REVERS: Gustav Mahler. Untersuchungen zu den späten Sinfonien. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1985). 193 S., Notenbeisp.

FRIEDRICH W RIEDEL: Die Mainzer Domkapellmeister der Barockzeit. Sonderdruck aus: Die Bischofskirche Sankt Martin zu Mainz. Hrsg. von Friedhelm JÜRGENMEISTER. Frankfurt am Main: Verlag Josef Knecht o.J.

STELA SAVA. Die Gesänge des altrussischen Oktoechos samt den Evangelien-Stichiren. Eine Neumenhandschrift des Altgläubigen-Klosters zu Bělaja Krinica. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1984. Teil I: Faksimile/Übertragung: X, 419 S. Teil II: Kommentar: V, 156 S. (NGOMA. Studien zur Volksmusik und außereuropäischen Kunstmusik. Band 9.)

DOMENICO SCARLATTI: Ausgewählte Klavier-sonaten. Urtext. Hrsg. von Bengt JOHNSSON. München: G. Henle Verlag (1985). VIII, 90 S.

FRANZ SCHUBERT: Jahre der Krise 1818–1823. Bericht über das Symposium Kassel 30. September bis 1. Oktober 1982. Arnold Feil zum 60. Geburtstag am 2. Oktober 1985. Hrsg. von Werner ADERHOLD, Walther DÜRR, Walburga LITSCHAUER, Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1985. 144 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Texte, Bilder, Dokumente. Mit Beiträgen von Dietrich BERKE, Hartmut BROZINSKI, Gunter SCHWEIKHART. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1985. 107 S.

Heinrich Schütz in seiner Zeit. Hrsg. von Walter BLANKENBURG. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985. 423 S. (Wege der Forschung. Band 614.)

HELMUT SCHWÄMMLEIN: Mathias Gastritz, ein Komponist der „Oberen Pfalz“ im 16. Jahrhundert – Leben und Werk. Teil 1: Text, Teil 2: Noten. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1985. Teil 1: 420 S., Teil 2: 210 S. (Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 7.)

HORST WALTER: Haydn-Bibliographie 1973 bis 1983. München: G. Henle Verlag 1985. S. 205–306. (Haydn-Studien Band 5, Dezember 1985, Heft 4.)

Mitteilungen

Es verstarben:

am 21. September 1986 Professor Dr. Hellmut KÜHN, Berlin, im Alter von 47 Jahren,

am 4. Oktober 1986 Dr. Willi SCHUH, Zürich, im Alter von 85 Jahren,

am 9. Oktober 1986 Pater Professor Dr. Josephus SMITS VAN WAESBERGHE, Amsterdam, im Alter von 85 Jahren.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Hans Heinz STUCKENSCHMIDT, Berlin, am 1. November 1986 zum 85. Geburtstag,

Prof. Dr. Siegfried BORRIS, Berlin, am 4. November 1986 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Hans-Peter SCHMITZ, Berlin, am 5. November 1986 zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Siegfried GOSLICH, Feldafing, am 7. November 1986 zum 75. Geburtstag,

Dr. Benjamin RAJECZKY, Budapest, am 11. November 1986 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Guido WALDMANN, Trossingen, am 17. November 1986 zum 85. Geburtstag,

Prof. Dr. Erich VALENTIN, Bad Aibling, am 27. November 1986 zum 80. Geburtstag,

Dr. Erdmann Werner BÖHME, Wachtberg, am 8. Dezember 1986 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Felix HOERBURGER, Regensburg, am 9. Dezember 1986 zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Georg KNEPLER, Berlin, am 21. Dezember 1986 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Walter WIORA, Tutzing, am 30. Dezember 1986 zum 80. Geburtstag.

*

Privatdozent Dr. Albrecht RIETHMÜLLER, Freiburg i. Br., hat den Ruf auf die Professur für Musikwissenschaft (C 4) an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt a. M. angenommen.

Dr. Werner KEIL hat sich im Sommersemester 1986 an der Wissenschaftlichen Hochschule Hildesheim mit einer Arbeit über *E.T.A. Hoffmann als Komponist. Studien zur Kompositionstechnik an ausgewählten Werken* habilitiert.

Dr Martin ZENCK, Privatdozent an der Universität Bonn, erhielt von der Deutschen Forschungsgemeinschaft ein Heisenberg-Stipendium. Im Sommersemester 1986 vertrat er den Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft an der Universität Essen.

Frau Professor Dr. Eva BADURA-SKODA, Wien, erhielt im Juni 1986 vom Bundespräsidenten das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst.

Dr Horst LEUCHTMANN, München, wurde zum Honorarprofessor an der Staatlichen Hochschule für Musik, München, ernannt.

*

Zu einer Studie über die Geschichte des Mainzer Geigenbaues werden Instrumente von folgenden Geigenbauern gesucht: Diehl, Dopfer, Elsler, Günther, Milch, Poppe, Reber, Steininger, Voll. Erbeten werden Hinweise auf Instrumente, besonders auf solche in Privatbesitz, sowie auf Quellen zum Leben und Schaffen dieser Meister Dr Egmont Michels, Am Heerberg 45, 6531 Weiler.

Berichtigung. Unter den *Eingegangenen Schriften* von Heft 3/1986 der *Musikforschung* muß es auf S. 300 bei dem Titel *Beiträge zur Gegenwartsmusik*, Band I: . heißen. Hrsg. von Günther BATEL. Auf S. 268, rechte Spalte, desselben Heftes muß es in der ersten Zeile des zweiten Absatzes heißen: Erich Tremmel . . .

Berichtigung zu meinem Beitrag „Die Streichquartette op. 3 von Joseph Haydn“ (Heft 3/86): Auf S. 227, letzte Zeile, muß es heißen „ŒUVRE XXVIII“, S. 231, 21. Zeile muß die op.-Zahl richtig „XXVI“ lauten.

*

Günther Zuntz

Vom 8. bis 11. Oktober 1986 fand in Heidelberg die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung statt. Sie wurde ausgerichtet vom Musikwissenschaftli-

chen Seminar der Universität Heidelberg. Aus Anlaß des 600jährigen Jubiläums der Universität war als Thema des wissenschaftlichen Symposions „Musik in der Universität“ gewählt worden. Musikwissenschaftler aus Europa und den USA waren mit Referaten vertreten.

In der Mitgliederversammlung am 11. Oktober wurde Professor Dr Rudolf Stephan (Präsident) wiedergewählt, Vizepräsident wurde Professor Dr Christoph Hellmut Mahling, Schriftführer Professor Dr Arno Forchert. Als Schatzmeister wiedergewählt wurde Dr Wolfgang Rehm. Zu persönlichen Mitgliedern des Beirates wählte die Versammlung Professor Dr Wolfgang Niemöller (Sprecher), Professor Dr. Klaus Hortschansky, Professor Dr Josef Kuckertz, Frau Professor Dr Helga de la Motte-Haber und Frau Dr Silke Leopold. Die langjährige Sprecherin des Beirates, Frau Professor Dr. Anna Amalie Abert, hatte nicht mehr kandidiert. Als Rechnungsprüfer für das Haushaltsjahr 1986 wählte die Versammlung Professor Dr Helmut Hucke und Dr Klaus Hofmann.

Vor den Wahlen hatte die Mitgliederversammlung nach Entgegennahme der Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters auf Antrag der Sprecherin des Beirates, der sich in seiner Sitzung vom 10. Oktober von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt hatte, dem Vorstand für das Geschäftsjahr 1985 einstimmig Entlastung erteilt.

Die Jahrestagung 1987 wird auf Einladung des dortigen Musikwissenschaftlichen Seminars vom 7 bis 10. Oktober in Münster stattfinden. Der Schwerpunkt des wissenschaftlichen Programms wird bei Musik der Renaissance liegen. Für 1986 liegt eine Einladung nach Eichstätt (Bayern) vor.

Die Mitgliederversammlung bestätigte schließlich als Fachgruppe einen Zusammenschluß von Vertretern der Musikwissenschaftlichen Institute an Universitäten und von Hochschulen mit Promotionsrecht im Fach Musikwissenschaft zur Beratung von hochschulpolitischen Fragen.

In einem mit der Aufführung des Streichquartetts A-dur op. 25 von Johann Joseph Abert eingeleiteten Festakt vor Beginn der Mitgliederversammlung wurden Frau Professor Dr Anna Amalie Abert und Professor Dr. Walter Wiora zu Ehrenmitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung ernannt.